Die
Brüder Contessa.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I. SEKTION
DER K. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT
ZU MÜNCHEN

VORGELEGT VON

Hans Meyer
aus Haasel, Provinz Brandenburg.

Berlin 1906.
Richard Schröder, Verlagsbuchhandlung
(vorm. Ed. Dörings Erben).

Die Brüder Contessa.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552318_0089

Die
Brüder Contessa.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I. SEKTION
DER K. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT
ZU MÜNCHEN

VORGELEGT VON

Hans Meyer
aus Haasel, Provinz Brandenburg.

Berlin 1906.
Richard Schröder, Verlagsbuchhandlung
(vorm. Ed. Dörings Erben).

Loh sichs der Harre ne verdrissa,
Wenn mer im brenga, wos wer ho'an;
Ha is ju gor a lieber Moan:
Drim sohl a ooch an Quork genissa. . . .

Wos is denn inse ganzes Laba,
Wer seyn nu schwächlich oder stork?
Dos ganze huchgepries'ne Straba
Fällt doch am End' och ei a Quork.

Christian Jakob Salice Contessa.

Vorbemerkung.

Eine Untersuchung, welche sich mit Unterhaltungsschriftstellern unserer klassischen Literaturepoche zu beschäftigen hat, wird, wie man von vornherein wird annehmen können, kaum überraschende Ergebnisse zutage fördern. Ohne dass sie auch nur zum geringen Teil beigebracht sind, pflegen die Akten über das unerquickliche Gebiet geschlossen zu werden. Wo ein Fach einmal revidiert wird, wie es neuerdings Hermann Anders Krüger mit den „Akten Friedrich Kind und Genossen" unternommen hat,[1]) stösst man auf so unerfreuliche Hindernisse und so wenig unmittelbaren Gewinn, dass schliesslich kaum einmal etwas anderes als die Probe auf das Exempel gelingt.

Wenn nun die vorliegende Arbeit wieder ein paar solcher in Vergessenheit schlummernder Autoren jener Jahrzehnte ans Tageslicht zerrt, so wird dem Verfasser kaum die Frage nach der Berechtigung eines solchen Unternehmens erspart bleiben. Sie liegt, wie ich meine, in dem Gefühl, dass doch hie und da eine Ehrenrettung, wenn es auch die eines Dichters vierten oder fünften Ranges wäre, möglich sein könnte, eines Schriftstellers, der es aus innerem Bedürfnis versucht hat, den Besten seiner Zeit genug zu tun. Dass diese Aufgabe für Carl Wilhelm Salice Contessa, den einen der Schriftsteller, dessen Leben und Wirken die folgende Arbeit nach den Quellen darstellt, möglich sein könnte, vermutete ich nach der Achtung, die E. Th. A. Hoffmann ihm zollte, und die aus mancher Seite der „Serapionsbrüder" spricht, vermutete ich ferner aus dem Umstand, dass ein Hebbel noch in den vierziger

[1]) Hermann Anders Krüger. Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Liederkreis. Leipzig 1904.

Jahren Werke Contessas, und nicht einmal die besten, überhaupt hat lesen können. Diese Zeugen bewirkten, dass ich mich an die Aufgabe machte, das Material über Contessa zu sammeln. Dabei ergab es sich, dass sein älterer Bruder, Christian Jakob, trotz aller Verschiedenheit der Werke kaum von ihm zu trennen ist, — ein Umstand, der die unternommene Arbeit nicht eben gefördert hat. Ich lege das leider sehr geringe gewonnene Material im folgenden in der Form einer biographischen Skizze nieder.

Die Werke C. W. Contessas sind bequem zu benutzen in der vollständigen Ausgabe:

C. W. Contessas Schriften. Herausgegeben von E. v. Houwald, 9 Bände. Leipzig (Göschen) 1826 ff.

Die Originalausgaben sind, wie die Werke Ch. J. Contessas, von denen keine Sammlung besteht, nur noch in wenigen, oft in je einem Exemplar vorhanden. Ich konnte sie mir von der kgl. Universitäts-Bibliothek zu München, kgl. Bibliothek zu Berlin, Freistandesherrlichen Majoratsbibliothek zu Warmbrunn, der Stadt-Bibliothek zu Breslau, der Bibliothek der Göritz-Lübeck-Stiftung zu Berlin, der kgl. öff. Bibliothek zu Dresden verschaffen. Den Verwaltungen dieser Bibliotheken, die mich ausserdem auch durch Bücher, Zeitschriften und die Taschenbücher der Zeit unterstützten, sei für ihr Entgegenkommen an dieser Stelle gedankt. Die wichtigeren Originalausgaben gebe ich im folgenden an:

Von Christian Jakob Salice Contessa:

1. „Das Grabmal“, oder „Freundschaft und Liebe“. Ein Roman; Breslau und Hirschberg 1792.
2. Hermann von Hartenstein, Szenen aus dem Mittelalter. Breslau und Leipzig 1793.
3. Dramatische Szenen und historisch romantische Gemälde; Breslau 1794.
4. Saint Amand. Erzählung aus der Revolutionszeit in St. Domingo. Breslau, Leipzig 1801.
5. Almanzor, Novelle. Leipzig 1804; — neue Auflage 1808.

6. Alfred. Historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Hirschberg 1809.
7. Dramatische Spiele und Erzählungen von den Brüdern C. J. und C. W. Contessa. Zwei Bändchen. Hirschberg 1811; 1814. Darin von Christian Jakob: Die Ahnfrau; Die Brieftasche; Gift und Gegengift.
8. Makulatur, oder Zeitung für Narren und ihre Freunde, herausg. von Sessa, Müchler und Contessa. Erstes (einziges Heft). Breslau 1811.
9. Flugblätter. a) Des Dichters Ahnungen und die Leipziger Völkerschlacht. Hirschberg 1815. b) Die Leipziger Völkerschlacht; ohne Druckort und Jahr.
10. Das Bild der Mutter und das blonde Kind. Zwei Erzählungen, Berlin 1818. Darin von Christian Jakob: Das blonde Kind.
11. Ruhn in Frieden alle Seelen. In: Der Erzähler, herausg. von Hundt-Radowski; 1819, zweiter Band, Seite 262 ff.
12. Liddy und Gulhinda. Penelope 1820. Seite 185 ff.
13. Melilcoma, ein ersisches Gedicht. Kuffner und Biedenfelds „Feierstunden". Zweiter Band 1821 Seite 393 ff.
14. Drei Erzählungen. (Der Lustgarten im Riesengebirge; Jugendliebe; Andronicus Komnenus) Frankfurt 1823.
15. Der Freiherr und sein Neffe. Roman. Breslau 1824.
16. Das heimliche Tal. Schmidts schles. Taschenbuch 1825.
17. Gedichte. Herausg. von C. W. L. Schmidt. Hirschberg 1826.

Kleinere Beiträge in: Kauschs schles. Bardenopfern, Zerbonis Eunomia, Schles. Provinzialblätter, Dresdener Abendzeitung, Fr. Kinds Muse, Schreyvogels Aglaja, Kuffner und Biedenfelds Feierstunden, erster Band, Schmidts schles. Taschenbuch.

Von Carl Wilhelm Salice Contessa:

1. Das Rätsel und der unterbrochene Schwätzer. Zwei Lustspiele, Berlin 1808.
2. Er und Sie. Ein Drama. Zeitung für die elegante Welt. 1808 No. 28.

3. Der Findling, oder die moderne Kunstapotheose, ein Lustspiel, und der Talisman, eine Kleinigkeit, Fortsetzung des Rätsels. Berlin 1810.
4. Dramatische Spiele und Erzählungen von den Brüdern Contessa; Hirschberg, zwei Bände 1811; 1814. Darin von Carl Wilhelm: Der Weiberfeind. Manon. Der Instinkt. Meister Dietrich. Romanze. Raimund. Magister Rösslein. Lebensharmonie. Die Ehen werden im Himmel geschlossen. Almenorade.
5. In Fouqués und Neumanns Musen 1814: Verschiedene Beiträge. Darunter neu: Der Todesengel. (Siehe bibliogr. Repertorium Bd. 1 Berlin 1904.)
6. Zwei Erzählungen. Berlin 1815 (Der Todesengel. Haushahn und Paradiesvogel).
7. Vergib uns unsere Schuld. Erzählung. Taschenbuch der Liebe und Freundschaft 1816.
8. Der schwarze See; Ein Nachtstück. Der Blumenkranz; Ein Polterabendscherz. Eberhard und Lafontaines Salina. (Siehe bibliogr. Repertorium Bd. 1 Berlin 1904.)
9. Kindermärchen von C. W. Contessa, Fr. de la Motte Fouqué, und E. T. A. Hoffmann. Berlin 1816, 1817; zwei Bände; 2. Aufl. Berlin 1839, 3. Aufl. Berlin 1890. Darin von Carl Wilhelm: Das Gastmahl. Das Schwert und die Schlangen.
10. Wer zuletzt lacht, lacht am besten; dramatisches Sprichwort; Abendzeitung 1817 No. 277/79. Das Schauspiel im goldenen Bock; Abendzeitung 1818, 47 f. Polterabendspiel 1819, 40; der Ehrentisch 248.
11. Der Schatz. Müllners Almanach für Privatbühnen 2. Jahrgang. Leipzig 1818.
12. Das Bild der Mutter und das blonde Kind. Zwei Erzählungen. Berlin 1818. Von Carl Wilhelm: Das Bild der Mutter.
13. Ich bin mein Bruder. Lustspiel. Müllners Almanach für Privatbühnen 1819.
14. Erzählungen von C. W. Contessa. Dresden 1819. Enth.: Meister Dietrich. Der schwarze See. Manon.

15. Schriften von C. W. Contessa. Zweiter Band. Erzählungen, zweiter Teil. Dresden 1819. Enth.: Der Instinkt. Vergib uns unsere Schuld.
16. Die Schatzgräber. Erzählung. Rheinisches Taschenbuch 1820. Seite 184—260.
17. Ich bin meine Schwester. Lustspiel. Almanach dramatischer Spiele. 19. Jahrgang. 1821.
18. Beiträge in Fr. Kinds Muse 1821. Darin: Das Infantichord. (Siehe bibliogr. Repertorium Bd. 1 Berlin 1904.)
19. Aus Herrn Balthasars Leben. Morgenblatt 1821 No. 20/23.
20. Die weisse Rose. Erzählung. Beckers Taschenbuch für 1823.
21. Aus Herrn Balthasars Leben. — Abdruck von 19. und Fortsetzung. Taschenbuch zum geselligen Vergnügen für 1824.
22. Das Quartettchen im Hause. Lustspiel. Beckers Taschenbuch für 1826.

Kleinere Beiträge in: Dresdener Abendzeitung 1817/19. Schreyvogels Aglaja.

Neben den Werken der Brüder Contessa kamen nur ganz wenig Quellen in Betracht. Zunächst einige Nachrichten, welche die nächsten Freunde der Dichter über sie geben. Es sind dies folgende Arbeiten, die nicht an jeder Stelle der folgenden Biographie wieder genannt worden sind: Eduard Hitzig, Nekrolog Carl Wilhelm Contessas, Haude und Spenersche Zeitung. Berlin, 1825 No. 129. Wieder abgedruckt in: Neuer Nekrolog der Deutschen. Herausg. v. Fr. A. Schmidt. 3. Jahrgang 1825. Ilmenau, Seite 600—606.

Ernst von Houwald, Aus E. W. Contessas Leben; W. G. Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Herausg. von Fr. Kind, auf das Jahr 1828. Leipzig (Göschen); Derselbe, Carl Wilhelm Salice Contessa, in: Denkmäler verdienstvoller Deutschen des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1829.

C. W. L. Schmidt, Christian Jakob Salice Contessa in: Schles. Provinzialblätter, Januar 1826; wieder abgedruckt in: Neuer Nekrolog der Deutschen a. a. O. 937—954.

Ferner wurde mir durch den Urenkel C. W. Contessas, Herrn Landesältesten Arthur v. Loesch auf Lorzendorf, Kreis Namslau, eine Abschrift des in C. W. Contessas Schriften 1. S. III erwähnten Entwurfes einer Biographie C. W. Contessas für Eduard Hitzig übersandt, welche im allgemeinen mit Houwalds oben angeführtem Artikel in Denkm. u. s. w. stimmt, in Einzelheiten mehrfach Neues bietet.[1]) Leider sind die zugleich an Hitzig mitgeschickten Briefe nicht aufgefunden worden, die ich in Eduard Hitzigs Nachlass vermute, den zur Zeit der Abfassung dieser Arbeit Hans von Müller benutzte.

Weiteres ungedrucktes briefliches Material konnte nur in geringem Masse beigebracht werden, und dieses ist fast durchweg belanglos. Auch die bei Goedeke erwähnten Briefe aus Malzahns und Cohns Autographensammlungen konnte ich mir nicht verschaffen, da jene Sammlung in alle Winde zerstreut ist, dieser dasselbe Schicksal gerade bevorstand und die damalige Besitzerin mir die Benutzung nicht gestattete. Der in A. Cohns Autographenkatalog 1891 No. 381 erwähnte umfangreiche und wichtige Brief gehört nicht Carl Wilhelm, sondern Christian Jakob Contessa an. Es ist eine wesentliche Lücke dieser Arbeit, dass mir seine Benutzung unmöglich war. Für die liebenswürdige Überlassung von Originalen und Abschriften von Briefen sei dagegen den Verwaltungen der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München, der kgl. Bibliothek zu Berlin und des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar Dank gesagt. Briefliches Material verwerten einige der oben genannten Arbeiten und:

Friedrich Adami, Das Leben Ernsts von Houwald. Houwalds sämtliche Werke Bd. 1 Leipzig 1851.

Walter Schwarz, Jugendleben der Malerin Karoline Bardua, Breslau 1874.

Hoffmann von Fallersleben, Findlinge Bd. 1 Leipzig 1860.

Die bei Goedeke, Grundriss § 295; 8 und § 296; 74 sonst angegebenen Arbeiten sind nachgeprüft worden, und wo sie neue

[1]) Ich spreche für diese Sendung auch an dieser Stelle meinen Dank aus.

Züge aufzeigen, an Ort und Stelle angeführt. Von Zeitungsartikeln über C. W. Contessa sind nicht bei Goedeke angeführt: Abendzeitung 1826 No. 122 Seite 488a. Allgemeine Literaturzeitung 1825 No. 171 Spalte 535.

Von den bei Goedeke angegebenen Werken habe ich mir nicht verschaffen können: Bernhards dramaturgischer Beobachter, Wien 1874, No. 18 f.

Die sonstige literarische Würdigung der Brüder Contessa beschränkt sich auf kurze Erwähnungen, unter anderm bei Koberstein, Kurz, Gervinus, Gottschall, Ignaz Hub. — Hermann Palm, Rübezahl 1874 Seite 29/30 weist auf zwei Sonette Christian Jakobs in schles. Mundart hin. (Gedichte Seite 175 und 176.)

Die Datierung der Werke, besonders der kleineren Gedichte, bin ich genötigt, nach dem Vorgang Schmidts und Houwalds zu geben, da mir andere Quellen nicht zur Verfügung standen.

Wo ich über die Quellen hinausgekommen bin, ist mir dies auf Grund eigener Nachforschungen an Ort und Stelle, in Berlin, Hirschberg und Kloster Liebenthal möglich gewesen. Allen den Herren, welche mir dabei und bei der Beschaffung des Materials Beistand und Rat geboten haben, sei hiermit Dank gesagt, namentlich Herrn Dr. Wolf (Universitäts-Bibliothek München), der mir besonders liebenswürdig und unermüdlich entgegenkam.

Herr Prof. Dr. Muncker hat mich auf das Gebiet, dem ich mein Thema entnommen habe, zuerst hingewiesen. Durch seine Vorlesungen und Kurse über die klassische und romantische Periode der neueren deutschen Literatur ist mir der Rahmen für meine Arbeit und dadurch die Möglichkeit, sie überhaupt auszuführen, erst geboten worden. Ich sage ihm meinen warmen, herzlichen Dank für diese Anregungen.

Erstes Kapitel.

Heimat und Abkunft. — Christian Jakob Salice Contessa der ältere. — Die Kauschischen Blumenlesen. — Freund, Gattin und Bruder. — Erste Werke: Das Grabmal. Hermann von Hartenstein. Dramatische Szenen und historisch-romantische Gemälde. — Die Euergeten und das moralische Femgericht. Festungszeit. — Almanzor. Lyrik. — Carl Wilhelm Salice Contessa der jüngere. — Das Pädagogium. — Universität. — Erste Ehe. — Weimar.

Der Ursprung der Familie unseres Dichterpaares ist in Dunkel gehüllt. Jedenfalls sitzt um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts die Familie Salice Contessa nicht nur in Hirschberg, sondern daneben auch ausser in einigen anderen kleineren schlesischen Städten in der Landeshauptstadt. Sie konnte sich zu den Patrizierfamilien der kleinen betriebsamen schlesischen Gebirgsstadt rechnen. Die Erinnerung daran, dass seine Vorfahren einst am Comersee ansässig gewesen seien, lebte noch in Christian Jakob Salice Contessa fort. Nachforschungen, welche der Arzt C. W. L. Schmidt, ein Freund des Dichters, an Ort und Stelle angestellt hat, blieben jedoch ohne Ergebnis.[1]) Vielleicht hat man es mit einer jener italienischen Kaufmannsfamilien zu tun, die zur Zeit der österreichischen Herrschaft in Schlesien eingewandert waren, vielleicht aber ist sie auch schon länger in Schlesien sesshaft. Sind doch schon früh italienische Bergleute in die deutschen Mittelgebirge und so auch in das Riesengebirge gekommen.[2]) Inwiefern eine Familie Salice, welche sich in Hirschberg weiter

[1]) Neuer Nekrolog. 1827 S. 973.

[2]) Die Walen oder Venediger im Riesengebirge. — „Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde." V. S. 1 ff.

zurückverfolgen lässt, mit den Contessas verwandt ist, ist nicht bekannt, ebenso, was die Hinzusetzung des Namens Salice zu bedeuten hat; dass der Name Contessa der eigentliche Familienname ist, der Name Salice mehr nach Art eines Vornamens behandelt wird, geht aus dem Gebrauch unzweifelhaft hervor.

Die Vorfahren der Dichter Contessa lassen sich nur bis ins zweite Glied zurückverfolgen. Im Jahre 1743 wird im Grundbuche der Stadt Hirschberg[1]) der Kaufmann Anton Lorenz Salice Contessa aufgeführt als Käufer eines Hauses am Marktplatz. Er hatte seine Stelle als österreichischer Zollkontrolleur bei der Übernahme Schlesiens durch Preussen verloren und benutzte seine Verbindung mit Kaufmannsfamilien, — ein Bruder von ihm, Jakob Salice Contessa, betrieb einen ansehnlichen Handel in Breslau — um einen Export von Leinwand, daneben wohl auch einen Import von Wein und Südfrüchten zu eröffnen. Er starb schon in demselben Jahr und hinterliess die Handlung seinem Sohn Christian, der sie bald zu einer der bedeutendsten der Stadt emporarbeitete, obwohl die Zeit für Handelsunternehmungen wenig günstig war. Vielmehr sank trotz aller Fürsorge der neuen Regierung der im 18. Jahrhundert blühende Leinenhandel Hirschbergs mehr und mehr, und man suchte unter Friedrich Wilhelm II. dem damit drohenden Niedergang des Wohlstandes durch die Schaffung von neuen Erwerbszweigen, so durch die Gründung der ersten Rübenzuckerfabrik in Preussen (1788) abzuhelfen.[2]) Die Hirschberger Patrizierfamilien schränkten allerdings ihren Luxus in keiner Weise ein, und ein Zeitgenosse[3]) erzählt uns noch aus eben dieser Zeit von dem gewaltigen Reichtum der Hirsch-

[1]) Die Einzeichnungen des Grundbuches gehen, wie mir Herr Sanitätsrat Dr. Rimann in Hirschberg mitteilte, nicht über dieses Jahr zurück.

[2]) Christian Jakob Contessa war Jahre hindurch Direktor der Zuckerraffinerie. Akten von seiner Hand befinden sich in grosser Zahl auf der Bibliothek des Riesengebirgsvereins in Hirschberg.

[3]) Carl Weisflog in den Aufzeichnungen seines Sohnes Benno Weisflog, die mir Herr Prof. Dr. E. Rosenberg in Hirschberg gütigst zur Benutzung überliess.

berger Kaufleute, ihrem Stolz und zeremoniösen Prunk, so „wenn die Prachtkutschen mit den Kirchenbesuchern den Weg von 300 Schritt um 1000 Schritt durch alle Gassen verlängerten.“ Er erwähnt „des lebhaften Verkehrs der Weberschaft, der Unsummen schönen Courants, welchen die Commis den Webern auf die Zählbretter hinschossen.“ Dass die Hirschberger Kaufleute in ihrer Art Mäcene waren, geht aus dem Dichterkreis hervor, welcher sich in der kleinen Stadt um den Prorektor Daniel Stoppe zu Anfang des 18. Jahrhunderts zusammenrotten konnte. Dass sich vollends ein förmlicher Poetenverein Hirschberger Bürger konstituierte, der nach Gottschedischen Prinzipien vergnügt darauf losdichtete, davon hat die Öffentlichkeit wenig erfahren.[1]) Von diesen „Dichtern“, zu denen angesehene Kaufleute gehörten, mag mancher im Hause Christian Contessas verkehrt haben. Wird doch ausdrücklich bezeugt, dass dieser mit vielen ausgezeichneten Männern der Nähe und Ferne befreundet war, dass er von allen durchreisenden Gelehrten und Künstlern besucht wurde. „Man fand die neuesten Schriften in seinem Hause.“ Besonders die Musik wurde vor den andern Künsten mit Liebe gepflegt, ja es wurden allwöchentlich musikalische Unterhaltungen veranstaltet. Von der offenen Hand, die der reiche Handelsherr für Kunst und Wissenschaft hatte, hatte auch der junge Primaner Weisflog gehört, da er darauf verfiel, im Contessaschen Hause in höchster Not seine geliebte Geige zu verkaufen.[2]) Christians Gattin, Johanna Elisabeth Mokwitz, die Tochter eines kaiserl. königl. Hofe-Richter-Amts-Schöppen, wird uns als liebevoll und nachsichtig geschildert. Die Trauung, welche am 12. Februar 1765 stattfand, bezeugten der Stadtdirektor und ein

---

[1]) Kahlert, Schlesiens Anteil an deutscher Poesie. Breslau 1835 Seite 62 ff. E. Rosenberg, Hirschberger Dichter des 18. Jahrhunderts. „Wanderer im Riesengebirge“. 167, 168.

[2]) Weisflog, „Licht- und Schattenpunkte aus meinem Leben“. Schattenpunkt 1. — Der junge Christian Jakob Contessa ist handelnd eingeführt, seine Schwester und der vornehme Schwager sind nicht übel charakterisiert.

Ratsglied, ein Zeichen für das Ansehen, in dem die Familie stand.

Der älteste Sohn, Christian Jakob, wurde dem Paare am 21. Februar 1767 geboren.[1]) Schon früh zeichnete sich der Knabe, wie er später selbst bezeugt, durch „einen regen Sinn für die Künste der Musen aus. Die Verhältnisse, in welche mich das Schicksal stellte, gestatteten nicht, sie zur Beschäftigung meines Lebens zu machen, aber sie wurden die Würze seiner schönsten Stunden, und reichten mir Balsam für manche Wunde.“[2]) Der Unterricht des Knaben, der nach der üblichen Weise zunächst durch Hofmeister erteilt wurde, mochte dem Vater lückenhaft erscheinen. Dass dem Knaben viel Freiheit gelassen wurde, dass die Erziehung sich neben dem Unterricht in der englischen und französischen Sprache mehr auf die körperliche als auf die geistige Bildung erstreckte, wird man nach der seines Bruders schliessen dürfen. Der Vater bestimmte ihn zum Kaufmann. Bevor er jedoch seine Lehrzeit antrat, beschloss er, ihn auf eine öffentliche Schule zu geben. Wohl auf den Rat einiger streng religiöser Verwandten — ein Oheim war Pfarrkirchenadministrator in Hirschberg — sandte er ihn nicht auf das vorzügliche Hirschberger Gymnasium,[3]) sondern auf die Jesuitenanstalt in Breslau, wo sein Pate und Grossonkel Jacob Salice Contessa lebte.

Mit dem Sohn eines Geschäftsfreundes des Oheims, dem sieben Jahre älteren Joseph Zerboni, knüpfte er hier eine schwärmerische Herzensfreundschaft an.[4]) Auch Zerboni war

---

[1]) Auch die zweite Auflage des Goedeke gibt den 24. Februar als Geburtstag an. Nach der Einzeichnung des Taufbuchs der Hirschberger Pfarrkirche ist Chr. J. aber schon am 22. Februar getauft. Meusel (1808) notiert den 21. Februar 1767. Die Angabe des 24. Februar ist durch Schmidt a. a. O. eingedrungen. Vielleicht hat Chr. J. Contessa die Feier seines Geburtstages am 24. Februar gehalten.

[2]) Gedichte, Seite I f.

[3]) Dieses erfreute sich unter der Leitung seines Rektors Bauer bedeutenden Ansehens.

[4]) Für alle Partieen des Kapitels, in denen Zerboni hervortritt, konnte ich die aus archivalischen Quellen geschöpfte Untersuchung Colmar

von italienischer Abkunft, und diese mag die Jünglinge trotz des Altersunterschiedes zuerst zusammengeführt, ein Erbteil der Vorfahren, ihre gemeinsame Sinnlichkeit, sie enger aneinander gefesselt haben. Es steht wohl ausser Zweifel, dass Zerboni in diesem Freundschaftsbund der Gebende gewesen ist, und dass er, was Anschauung und Richtung betrifft, den jüngeren Genossen stark beeinflusste.

Es wird uns kein Grund angegeben, aus dem Contessa die Breslauer Anstalt schon nach zwei Jahren, während deren er nur die unteren Klassen besuchte, wieder verliess. Sein Vater rief ihn nach Hirschberg zurück, um ihn selbst in die Geschäfte einzuführen. Zur weiteren Ausbildung sandte er ihn 1784 nach Hamburg, wo er drei Jahre in dem weltberühmten Handelshause von Saphir weitere kaufmännische Kreise und Beziehungen kennen lernte, als es in der kleinen niedergehenden Handelsstadt möglich war.

Mit Zerboni, der nach dritthalbjährigem Rechtsstudium in Halle seit 1781 bei der Oberamtsregierung in Glogau arbeitete, wurde der Meinungsaustausch auf brieflichem Wege rege fortgesetzt. Welcher Art die Fragen waren, welche die Freunde in diesen Jahren so erörterten, lässt sich aus einigen poetischen Äusserungen schliessen. So wenn Christian Contessa schreibt:

„O Freund, den auf des Lebens dürren Lehden
Versöhnend mir das Schicksal werden liess;
Der, wenn der Schwermut Schauer mich umwehten,
Im Reich des Traums mir Seligkeit verhiess;
Der, wenn des Denkens Lichtstrahl mich umflossen,
Oft seines kühnern Geistes Schwingen mir geliehn,
Und mit mir manchen Fund und manches Glück genossen,
Das finstern Weisen Tand und Torheit schien!“ [1])

Die höchsten Fragen sind es demnach gewesen, welche die Freunde beschäftigten, Gedanken, die aus dem beschränkten

---

Grünhagens: „Zerboni und Held in ihren Konflikten mit der Staatsgewalt 1796—1802“; Berlin 1897, benutzen.

[1]) Aus dem Hochzeitsgedicht für Zerboni „Ryno an Orla“. Gedichte Seite 9.

Kreis der Breslauer Jesuitenschule weit hinausschweiften. Es scheint also, als ob Contessa oft von religiösen und metaphysischen Zweifeln geplagt sich an den älteren Freund, dessen höhere Einsicht er hoch bewunderte, um Rat und Beistand zu wenden pflegte. Das beweist auch eine in eine Art von freien Rhythmen gebrachte Zuschrift: „An meinen Freund C. Salice Contessa in Hamburg.“ Dies „Gedicht“ veröffentlicht Zerboni 1786 in einem neuen Almanach, welchen sein Schwager, der Kreisphysikus Kausch in Militsch herausgab. Diese 1786 in das Leben gerufene Blumenlese: „Schlesiens Bardenopfer“ bot auch ihm Gelegenheit, sich als Dichter zu betätigen. Das in Frage kommende „Gedicht“,[1]) wirre Prosa ohne Prinzipien in rhythmische Zeilen abgeteilt, spricht den Gedanken aus, dass die Sehnsucht nach dem Göttlichen und dem Übersinnlichen in den Menschen gelegt sei und für den, — „Dem zu denken sich selbst der Gedanken Tiefe ward“ —, fühlbar werde:

„Kurz sind der Finsternis Tage
Und flüchtig — —; doch,
Ist der endlose Bewohner
Aus seiner endlichen Wohnung
Entflohn —, starb er —, um
Ewig zu sein — — so knüpft ja
Den Faden des Weges, den er
Hier mühvoll durchlief,
Im besseren Leben er dort an —
Wo bei der Scheidung er riss —.“

Der Gedanken Tiefe ist das nun eben nicht, ebenso wie diese Zeilen kaum die Zugehörigkeit zu einem Gedicht durch irgend etwas verraten. Die Gedanken müssen aber den jungen Contessa doch befriedigt haben; denn in einer poetischen Antwort „An Joseph Zerboni in Glogau“, singt er begeistert:

„Wär' dies Leben Ziel auch der heiligen Freundschaft,
Denn des Todes Ruf erschallet vielleicht
Bald und trennet unser Bündniss —
Sänk' ich in Nacht der Verzweiflung hinab!

[1]) Kausch, Bardenopfer 1786 S. 84ff.

Aber tröstend flüstert's vom höhern Liede,
Welches du von Wahrheit begeistert mir sangst:
„Jenes Stralenband des Kommens
Knüpft an der Gegenwart Enden sich an.“
Höh'rer Aufflug bist du, verhüllte Zukunft,
Dieses Daseins zweiter entglimmender Tag! —
Wo ich wen'ger endlich werde
Findet dich wieder mein brennender Kuss —!“

Durch diesen Gedankenaustausch wurde Contessa zu umfangreicheren Gedichten angeregt, durch den Vorgang des Freundes auch zur Veröffentlichung dieser Produkte veranlasst. Man wird wohl annehmen dürfen, dass es nicht die ersten Früchte seiner Muse sind, welche er hier einem vorzugsweise heimatlichen Publikum darbot. Schmidt hat ein Gedicht seiner Sammlung mit der Jahreszahl 1785 bezeichnet,[1]) und wir hätten es dann als das erste, welches wir von Contessa besitzen, anzusehen. Mir will die Diktion, die in den mittleren Partien gar zu sehr an die Götteraufzählung des Eleusischen Festes gemahnt und kaum ohne dies Vorbild denkbar ist, dies frühe Datum für eben dies Gedicht nur bedingt gerechtfertigt erscheinen lassen. Ossian allerdings ist in den Hamburger Jahren sein Lieblingsdichter und „die Erscheinung“ ist ein Ausfluss der Begeisterung für dieses unerreichbare Vorbild. Im Traum erscheinen ihm die Gestalten der Helden Ossians: Fingal, Ryno, Ascar, Carthon und alle die andern, endlich die klagende Kolma in den Wolken über den Grabhügeln dahineilend. Vielleicht liegen uns die Strophen in späterer Überarbeitung vor. Eine „Elegie auf den Tod einer jungen Freundin“, die Contessa im Bardenopfer auf 1787 mitteilt, zeigt eine bedeutende Ähnlichkeit mit diesem uns als das erste bezeichneten Stücke. Nicht nur das Versmass ist ein ähnliches — ebenfalls kreuzweis gereimte, hier jedoch fünffüssige Trochäen mit tetrapodischem Nachsatz. Auch die Stimmung des Anfangs und die Kirchhofsszenerie

[1]) Gedichte S. 51: Die Erscheinung, 1785; das Versmass ist das des Eleusischen Festes, doch kommt dies einfache trochaische Mass auch bei den Schlesiern, u. a. bei Günther, oft genug vor.

ist eine ganz entsprechende. Selbst die Reimwörter sind in den ersten acht Zeilen genau die gleichen. Die Ähnlichkeit dieses nachweisbar so frühen Gedichts könnte vielleicht eine zu frühe Ansetzung von „die Erscheinung“ durch eine Verwechslung erklärlich machen. Sonst zeichnet sich die im Ton etwa an Hölty und Overbeck anklingende Elegie durch keinen bemerkenswerten eigenen Zug aus.

Überhaupt sind es neben Klopstock die Dichter des Hains, die vorzugsweise für die Beitragspender zu diesem kläglich missglückten Versuch, den verstummten schlesischen Gesang wieder zu beleben, vorbildlich gewesen sind. Der Titel des Almanachs „Schlesisches Bardenopfer“, sagt also nicht, dass der Inhalt durchweg aus dem besteht, was wir in der Literaturgeschichte unter der Bezeichnung Bardenpoesie zu verstehen pflegen. Es stehen vielmehr friedlich nebeneinander Nachbildungen Gleims und Stolbergs, Brockes' und Höltys, Ramlers und Millers. Der Herausgeber rechtfertigt sein Unternehmen in einem unendlich langatmigen Nachwort.[1]) Er habe „ein Scherflein zu mehrerer Ausbildungsgelegenheit seines Vaterlandes mit dieser Erscheinung beitragen“ wollen. Junge Talente zu wecken, ist sein Gedanke, nicht alte beliebte Beiträger zu Worte kommen zu lassen, und so dem Lande Opitzens wieder Aussicht auf neuen Dichterruhm zu gewähren. Dass ihm dies nicht gelungen ist, davon zeugt der Umstand, dass keiner von den 37 „Poeten“, die das Autorenverzeichnis des ersten Jahrgangs aufzählt, einen Namen in der deutschen Literatur gewonnen hat. Das Fürchterlichste unter dieser schlesischen Lyrik sind die Machwerke des Herausgebers selbst, ohne dass jedoch die übrigen irgendwie stark zurückstehen. Die Reime auf Herz und Schmerz, auf Lust und Brust, die durch den ganzen Almanach ertönen, bezeichnen den Tiefstand dieses gehäuften Wustes von Elegien und Oden, Epigrammen und anakreontischen Tändeleien, Tauf- und Begräbnisgesängen, deren Verfasser vom „bürgerlichen Kirschner

[1]) Kausch, Bardenopfer 1786 S. 214 — S. 232.

zu Oels, [1]) welcher nach geendeten gymnas. Studien seine Sonntagszeit noch immer den Musen widmet," bis zum hochgeborenen Grafen hin sich unter die Fittiche des Militscher Kreisarztes begaben. Kausch gab die Bardenopfer 86 und 87 auf eigene Kosten heraus, während vom dritten Jahrgang an die Bändchen bei Kutsch in Breslau erscheinen, von 89 an unter dem Titel: „Blumenlese aus den preussischen Staaten". Wenn Kausch mit Hinsicht auf seine Sammlung noch das Urteil „Sunt bona mixta mediocribus" erwartet, so stellt dies seine Unfähigkeit, als literarischer Herausgeber auftreten zu dürfen, zur Evidenz klar. Die schlesischen Barden, welche er aus dem Dunkel hervorzulocken vermochte, hätten sich vor einem Publikum ohne lokal-patriotische Rücksichten besser verborgen gehalten. Da ist kaum ein Gedanke eigenartig gedacht, geschweige denn ausgedrückt; da ist kaum eine Strophe rhythmisch gefühlt, geschweige denn dem Muster korrekt nachgebildet.

Das ungefähr halbe Dutzend von Gedichten, welches der kaum zwanzigjährige Hamburger Kaufmannsgehilfe von „der Elbe Schiffe belastetem Strom" an das „hallende Ufer der Oder" [2]) sendet, ist noch das einzige erträgliche unter all dem Unlesbaren. Dies gilt nicht so sehr für die holprigen Distichen, in denen Contessa seiner künftigen Geliebten den üblichen Tribut zollt (Sehnsucht nach Liebe 1788) und ganz naiv aus dem Muster dieser ganzen Gattung, Klopstocks „künftiger Geliebten" zitiert, nicht so sehr für jene Elegie auf den Tod einer jungen Freundin 1786 und für ein Liebesgedicht mit Schäferstaffage, (Morgengedanken 1788) wie für zwei Freundschaftoden an Zerboni (1787 S. 42. 1788 S. 94) und für zwei Gedichte in Klopstockischen freien

---

[1]) Der Mann heisst Hanisch. — Kausch Bardenopfer 1786 S. 233. — Seine elenden Reimereien behandeln religiöse Fragen.

[2]) Kausch, Bardenopfer 1788 S. 96. Die angeführten Gedichte finden sich sämtlich in den Jahrgängen 1787 und 1788 des „Bardenopfers". „An die Erde" und „Ryno an Klopstock" sind auch in den „Gedichten" (S. 110 bezw. 136) abgedruckt.

Rhythmen, gutgemeinten, nicht eben bedeutenden, aber als Anfängerleistungen betrachtet ganz erträglich gelungenen Sachen.

Die beiden Oden, in deren einer er seinem Freunde Joseph Zerboni in Glogau den Dank für seine Freundschaft abstattet und seine Sehnsucht nach ihm ausspricht, während er sich in der zweiten im Versmass von Uzens Frühling — nur anapästenreicher — sein Wiedersehen in einem besseren Reich mit dem Freunde ausmalt,

„lösst, ehe die knüpfende Hand des Schicksals uns hier noch verbindet
ein Engel des Todes die Bande mir auf", —

sind kaum von Anfang an für den Druck bestimmt und wohl erst auf Zerbonis Wunsch im Bardenopfer mitgeteilt. Es sind schon maurerische Ideen, die hier, wie in den Hymnus „An die Erde", hineinspielen, als deren Sohn er sich fühlt, und der er für sein Dasein dankt. Sonderbar gemahnen die Eingangszeilen an Schillers Spaziergang:

„Sey mir gegrüsst in deiner festlichen Schöne,
Sey mir gesegnet im Kranze der Jugend,
Sey mir, o Mutter, im Kleide des Lenzes gegrüsst!"

Die Bildung der freien Rhythmen zeugt wie die Behandlung der Odenmasse von dem nicht gewöhnlichen Formtalent des jungen Sängers, wenn auch der Geschmack, dem Charakter seiner Bildung gemäss, ein wenig altmodisch erscheint.

Bemerkenswerter ist der Gesang „Ryno an Klopstock", der das Bardenopfer für 1787 einleitet, und sich zu ziemlich eindringlichem Pathos erhebt, ohne dass an der Ehrlichkeit der ausgesprochenen Gefühle zu zweifeln ist. Allerdings hält er sich auch hier im Aufbau und Ausdruck streng an sein Muster, den Gesang Stolbergs „An Homer"; auch hier nimmt er, besonders im Eingang, ganz naiv einige Ausdrücke in sein Gedicht herüber. „But thou thyself movest alone: who can be a companion of thy course", ist das ossianische Motto dieser Verse. Es ist wirklich ein „flammender, stammelnder Dank für all die Gefühle" die der Dichter „ihm im Busen schuf". —

Ryno, der Name des ossianischen Lieblingshelden Con-

tessas, nach dem sich dieser hier zuerst nennt, ist das einzige Überbleibsel der üblichen Bardenmaskierung, von der er sich sonst fern zu halten versteht.[1])

In die glühende Begeisterung für Klopstock und Ossian, deren Ausdruck in diesen Gesängen vorliegt, hat sich Contessa in den Jahren hineingelesen, welche er in Hamburg zubringen durfte. Im Hause des Vaters war ihm wohl nicht viel von der „neumodischen", über Gottsched und Gellert hinausgehenden Dichtung bekannt geworden. Mit Begeisterung nutzte er denn auch die Gelegenheit, die sich ihm in der Klopstockstadt bot, die Lücken, welche er auf diesem Gebiet seiner Kenntnisse hatte, das seinem Herzen am nächsten lag, auszufüllen. So werden ihm Klopstock, Bürger, die Sänger des Hains bald völlig zu Vertrauten und er versucht, seine Kunst mehr und mehr nach ihrem Muster zu bilden. Er übersetzt in freier Weise Stellen aus Ossian (Minvanens Klage um Ryno 1787), ahmt, wie in den oben erwähnten Gedichten, die freien Rhythmen Klopstocks (An ein Maienlüftchen 1789) oder antike Odenformen nach (Epithalam 1789), ja schon 1789 erscheint das erste einer langen Reihe von Sonetten, welche seine gesammelten Gedichte enthalten.

Alle diese stammelnden Versuche wären kaum einer ernstlichen Erwähnung wert, zeigten sie nicht an einem verhältnismässig erträglichen Beispiel die übliche Dichtungsart der ungeheuren Menge von Afterpoeten auf, die in diesen Jahren gewöhnlich ein oder gar mehrere Jahrzehnte nach den anregenden Meistern einherhinken, die nur zu oft selbst Dichter zweiten oder dritten Ranges sind. Wie in diesen schlesischen Bardenopfern sich fast in jeder kleinen schlesischen Landstadt eine Barde erhebt, der seinen Göttinger Almanach fleissig subskribiert, seinen Inhalt auswendig lernt und allein oder mit Genossen absingt, so könnte dies für diese Zeit in jeder anderen Ecke Deutschlands nachgewiesen werden.

Seit den Hamburger Jahren begleitet die lyrische Pro-

[1]) Auch anderwärts erscheint bei Bardenpoeten das Pseudonym „Ryno".

duktion alle Phasen in Christian Jakob Contessas Leben. Sie ist ihm stets das glückliche Eiland, auf das er sich zurückzieht, wenn der Strom seiner bürgerlichen Pflichten und der beruflichen Tätigkeit ihn mit sich fortzureissen droht. Nur wenige der fast 200 Gedichte, die so entstanden sind, dürfen im Rahmen dieser Arbeit genannt werden. Denn kein einziges von ihnen ist auf unsere Zeit gekommen, und Contessa hat in keinem von ihnen mit dem Fortschritt, welche die Dichtung in dieser Periode gemacht hat, Schritt gehalten. Dagegen mangelt ihnen nicht der persönliche Zug, die Gefühle, denen sie Ausdruck geben, sind nie erkünstelt, und besonders der idyllisch-elgische Ton, den der Dichter um die Jahrhundertwende anschlägt, stimmt durchaus zu den Erfahrungen und der Gestaltung seines Lebens. Sein lebhaft sinnliches Temperament, das in merkwürdiger Mischung neben diesen elegischen Zug seines Wesens tritt, und dem er später in angestrengter Berufstätigkeit Genüge leistet, sollte ihn vorerst in Kreise und Beschäftigungen ziehen, die ihm nicht zum Heile dienten, mit deren Erinnerung er jedoch stets die der schönsten Zeit seines Lebens verband. Es sind für ihn „der Jugend goldne Blütentage“, in deren Sorglosigkeit er sich später so oft im Gesang zurückversetzt. Diese elegischen Töne stimmen ja auch mit der Örtlichkeit zusammen, an die er später dauernd gefesselt ward, mit der ruhigen Lieblichkeit des Hirschberger Tals, mit der düsteren Abgeschiedenheit des Bobergrundes, der seinem geschäftlichen Wirkungskreis[1]) eng benachbart war.

Bevor er wieder nach Hirschberg zurückkehrte, sollte eine grössere Reise, die ihn nach London, über Paris in das südliche Frankreich, endlich bis ins südliche Spanien führte, seinen schon in Hamburg geklärten Gesichtskreis immer mehr erweitern. Das Leben und Treiben in der freien Reichsstadt, die Gärung, welche er in Frankreich aller Orten beobachten konnte, ergriff auch seinen lebhaften, leicht entzündbaren

[1]) Die oben erwähnte Zuckerfabrik befand sich unweit des Eingangs in dies romantische Tal.

Geist. Die südliche Glut Spaniens entflammte ihn vollends zu dem Verlangen „zum Wohle der Menschheit auch politisch wirkend, mit den Freunden in dieser Richtung tätig zu sein". Kurz — Contessa kam 1788 mit den denkbar radikalsten politischen Ansichten von seinen Reisen in die Vaterstadt zurück. Er war davon überzeugt, ein ideal freiheitliches staatliches Gemeinwesen könne sich nur auf dem Boden einer Republik begründen lassen. Diese Ansichten teilte, wenn er sie auch nicht in derart schroffer Form ausgesprochen hat, im Grunde auch Zerboni, der mittlerweile als Assessor bei der Kriegs- und Domänenkammer in Glogau angestellt war und dessen Sinnlichkeit sich jetzt in der Befriedigung eines verzehrenden Ehrgeizes genüge tat. Neben seiner Berufstätigkeit, in der er bald als ein hochbegabter, aber leidenschaftlicher und unruhiger Kopf Aufsehen erregte, nahmen ihn allerlei Verbindungen in Anspruch, die ihn nur noch mehr verwirrten. Als eifriger Freimaurer war er mit dem Leutnant des dortigen Regiments v. Wolframsdorf, August Wilhelm von Leipziger, eng befreundet, und von diesem für einen engeren Bund Erleuchteter im Rahmen des Freimaurerordens gewonnen worden, in dem Einrichtungen und Ideen des Illuminatenordens wieder aufleben sollten, der jedoch vorläufig nur in Leipzigers Phantasie existierte, unbeschadet dessen er lebhaft Mitglieder dafür warb.

Das Nächste war, dass Zerboni den ihm schwärmerisch zugetanen Freund in Hirschberg aufsuchte, und der Gedankenaustausch der exaltierten Jünglinge verlor sich bald in vage Schwärmerei, zu der Contessa trotz aller radikaler Ideen die stärkste Anlage besass. Daneben spielten gemeinsame Liebesabenteuer und Reiseprojekte eine grosse Rolle, wie aus den wenigen erhaltenen Gedichten dieser Jahre hervorgeht. Jene Minvane, die in den freien Rhythmen des Gesanges „An ein Maienlüftchen" von diesem umspielt werden soll,[1]) die ihm in der Ode „An Salgar" wie Olimpie dem Cardenio entschwindet, wird wohl nicht nur in der Phantasie Rynos ge-

[1]) Dies und das folgende Gedicht siehe: Gedichte S. 114 bez. 5.

lebt haben, ebenso wie die Morna, die ihm „als ein liebender Stern in den düstern Nächten des Daseins“ aufzugehen scheint, nur in den an sie gerichteten Distichen. Die Verse „Auf eine gefällige Schöne“[1]) zeigen uns, wo der junge Barde sich für die Entbehrungen so mancher schwärmerischen Neigung schadlos hielt. Die Besuche Zerbonis in Hirschberg und dem benachbarten, als Badeort in Blüte stehenden Warmbrunn wiederholten sich öfter und befestigten die leidenschaftliche Liebe Christian Jakobs zu Zerboni, umsomehr, da er in Hirschberg fast ohne jeden ihm zusagenden Verkehr dastand.

„Mein heisses Jugendblut flammte nach Beschäftigung“, so schildert er sich in der Person des Flamberg in der gleichzeitigen Erzählung „Das Grabmahl“,[2]) „meine Seele nach Kenntnis, die mir mein Stand nicht gewähren konnte. Ich schweifte in allen Regionen der Schwärmerey, und meine gesunde Vernunft lief oft Gefahr, bald an der Fackel des Unglaubens sich zu versengen, bald im mystischen Pfuhle zu versinken, denn mein Herz war leer, und überliess mich destomehr intellektuellen Irwischen.“

Dem Vater entgingen diese Stimmungen nicht, die für die kaufmännische Tätigkeit seines Erben leicht verhängnisvoll werden konnten. Um ihn mehr dafür zu interessieren, nahm er ihn 1790 als Teilhaber in seine Handlung auf. Auch dadurch, dass er ihn eine frühe Ehe eingehen liess, suchte er ihn enger an das Haus und sein Geschäft zu fesseln.

Die Gleiwitzer Kaufmannstochter Hedwig Galli, welcher Christian so jung die Hand fürs Leben reichte, war streng religiös erzogen, still und unbedeutend. Christian brachte seiner „Jenny“, wie er die Gattin in einigen Gedichten nennt, eine innige Neigung entgegen, die von unbegrenzter Achtung getragen wurde. Ein Töchterchen, welches der Ehe entspross, starb im zartesten Alter, und die von warmem Gefühl eingegebenen Strophen „Mutterklage“ (1793)[3]) zeugen von dem

[1]) In: Eunomia. Herausgegeben von Zerboni, Breslau, Korn 1792.

[2]) Das Grabmahl S. 46.

[3]) Dies und das folgende Gedicht siehe: Gedichte S. 116 bez. 120.

tiefen Schmerz, welchen die Eltern nach dem Tode „ihrer Lust und Wonne, ihres Stolzes und Lieblings“ empfanden. Noch nach fast einem Jahrzehnt widmet der Vater auf den kleinen Hügel des Töchterchens die von der Hoffnung eines Widersehens durchzitterte „Palingenesie“ (1802).

Neben einer Schwester, die früh dem russischen Finanzrat von Bluhm als Gattin in dessen Heimat folgte, wuchs ihm im elterlichen Hause ein Lebensfreund in seinem zehn Jahre jüngeren Bruder Carl Wilhelm Franz Salice Contessa (geb. den 19. August 1777) heran.

Von klein auf zeigte der „jüngere Contessa“ schon merkwürdige, über sein Alter hinaus entwickelte Begabung, aber es wandelte sich auch — um Houwalds Worte zu gebrauchen — das der Jugend so eigne hingebende Vertrauen in vorsichtige Zurückgezogenheit, der unbedingte Glaube an die Menschen in Lust am zweifeln, — Züge die ihm durch das ganze Leben treu blieben, denen aber Gutmütigkeit und Kraft des Gefühls die Wage hielt. Auch der jüngere Bruder genoss im Elternhaus eine durchaus vornehme gesellige Bildung, neben der jedoch der Ausbildung in den Wissenschaften nur geringer Raum gegönnt wurde. So war denn dem Älteren ein weites Feld geboten, um anregend und bildend wirken zu können, und allem Anscheine nach hat er sich dieser natürlichen Aufgabe mit Eifer und Liebe hingegeben. Wenn nun der Knabe an der Hand des Bruders in die Schluchten und auf die Höhen der romantischen Umgebung seiner Vaterstadt stieg, wenn er gar zu den hohen Häuptern der Sudeten emporklomm, so gruben sich gewiss diese Eindrücke für sein ganzes Leben in seine leicht empfängliche Seele ein. Aus dem Munde des Bruders vernahm er die Sagen und Märchen, welche die Trümmer so mancher Burg umwehten, die die Berge seiner Heimat krönt, durch ihn lernte er die Gestalten kennen, mit denen die Phantasie von Geschlechtern die dichten Wälder, die grandiosen Einöden des Riesengebirges bevölkert hat. Die schaurige Umgebung der Teiche, die Weltabgeschiedenheit des Kamms, das einsame Forsthaus im Vorgebirge, aber

auch die, von zartem blauen Hauch zauberisch übergossenen weiten Hänge und Gründe der Heimat legten sich in dieser Zeit in unverlöschlichen Bildern in seiner Seele fest. Wenn Christian hier den Bruder „in den Tempel Klopstocks, in die Blumenauen Gessners, in die Gärten Wielands, in den heiligen Hain seines göttlichen Ossians“ einführte, wenn er ihm die in dieser Umgebung entstandenen, eigenen Verse vorsprach, so weckte er auch die ersten Keime zu eigener dichterischer Tätigkeit in der Seele des Knaben.

Die eben angeführte Aufzählung seiner Lieblingspoeten findet sich in dem ersten grösseren schriftstellerischen Versuch Christian Jakobs „Das Grabmahl“ oder „Liebe und Freundschaft“, dessen Buchausgabe er Zerboni zueignete. — Goethe ist nicht genannt. Trotzdem lässt diese Arbeit die Beschäftigung mit dem „Werther“ nicht verkennen, wenn es auch müssig wäre, nach genauen Entsprechungen zu suchen. „Das Grabmahl“ ist altmodischer als der „Werther“. Seine Herkunft von den Romanen Richardsons und den Richardsoniaden trägt es deutlicher an der Stirn, als jenes Werk Goethes. Die Deutschheit seiner Personen ist durchaus nicht über allen Zweifel erhaben. Besonders der Graf Maiholm des Contessaschen Romans ist stark internationaler Tugendheld und Salonmensch, also eine recht alte typische Romanfigur.

Jedenfalls ist es Contessa gelungen, geschmackvoll zu bleiben und lebendig zu erzählen, Vorzüge, die in diesen Schichten der Literatur, in denen sich meist die ödeste Langeweile neben frecher Lüsternheit breit macht, ganz selten vereint erscheinen. Neben einer weniger gelungenen Entführungsepisode, die ganz von der Luft der Clarissen und Grandisons erfüllt ist, entspricht der Roman stark der Individualität des jungen Verfassers, schwankt ebenso zwischen empfindsamer Schwärmerei und stürmerischer Sinnlichkeit, wie dessen Inneres. Auch die Briefform — für die Gattung ja fast zur Regel geworden, — kommt der Lebendigkeit des Ganzen zu statten, ohne dass der voraus genommene ruhige elegische Eindruck, welchen der tragische Ausgang hervorbringt, ganz

verscheucht wird, und so erhält die Erzählung auch in dieser Hinsicht einen seltsam zwiespältigen Charakter.

In elf gut abgefassten Briefen entrollt sich uns die Geschichte der schönen Gräfin Laura Maiholm, die sich mit dem Freunde und Lebensretter ihres Gatten während dessen Abwesenheit im Feldzuge vergisst und von einem hitzigen Fieber befallen wird, als er unvermutet in dem Augenblick zurückkehrt, in dem sie, um die Folgen ihres Fehltrittes zu verbergen, in ein Kloster fliehen will. Sie erliegt ihrer Krankheit, nicht ohne die Verzeihung des edlen Gatten erlangt zu haben. Flamberg, der Verführer, will sich zuerst an ihrem Grabmal erschiessen, beschliesst jedoch dann, sein ferneres Leben in Busse dort als Einsiedler zu führen; der Gram rafft ihn endlich dahin. An dem Grabmal lernt nun ein Reisender den Grafen kennen, eben der, welcher uns nach dessen Tode Briefe und Geschichte überliefert.

Die Dosis psychischer Motivierung, die Contessa auf diese Geschehnisse — in so früher Zeit vielleicht noch unbewusst — verwendet, genügt immerhin, sie erträglich, ja fast geniessbar zu machen. Bis zur vollen Wahrheit und Folgerichtigkeit fehlt gewiss noch viel, besonders bei der typischen Wohlanständigkeit und Edelmütigkeit des Grafen. Aber Laura und Flamberg sind besser bedacht. Sie bleiben nicht in der durch den langen Gebrauch steif gewordenen Empfindsamkeit stecken. Die nur durch die konventionelle Gewöhnung eingeengte Leidenschaft lodert empor und begründet ihr Geschick. Es ist bezeichnend, dass auf dem Haustheater des Grafen Maiholm seine Gattin und der Freund als Blanka und Julius in der stürmerischen Tragödie von Leisewiz auftreten. Nur durch die Anregungen der Werke dieser modernen Richtung gelingt es dem Anfänger, aus der Idylle und Empfindsamkeit heraus zur Leidenschaft zu gelangen. Auch scheint es, als ob der „Ardinghello“ dem Verfasser schon bekannt gewesen sei.

Die Sprache ist, wie in diesen Sachen gewöhnlich, nach dem „Werther“ gebildet, oft durch schwülstige, öfter durch

triviale Wendungen geschädigt, oft bis zu echt stürmerischen leidenschaftlichen Ausbrüchen gesteigert. Im ganzen zeigt sich immerhin Geschmack und vor allem Selbstbeschränkung. Die Fähigkeit, sich kurz und doch wirksam auszudrücken, steht dem Verfasser zu Gebote, und er weiss in den meisten Fällen Gebrauch davon zu machen.

Die Klopstockbegeisterung durchglüht dieses Buch mit ihrem alles erwärmenden Feuer. Aber auch der reflektierende Schriftsteller der späteren Jahre kündigt sich hie und da schon in einer Äusserung über Politik und Religion an. Es ist dieses erste grössere Produkt Contessas wenn auch in keiner Beziehung neu, so doch eigenartig genug, und ist was man von wenigen der Unterhaltungsschriften dieser Zeit wird behaupten können, noch heute einigermassen lesbar und fesselnd. In der Person des Flamberg hat der Verfasser übrigens nicht ohne Erfolg den Versuch gemacht, sich selbst zu schildern, und so ist denn diese Gestalt von vornherein besser gelungen. Ein Teil der „Geschichte Flambergs“ hat deshalb autobiographisches Interesse. Doch wird man sich davor hüten müssen, zu weit gehende Folgerungen hieraus zu ziehen.

Der „Sturm und Drang“ sagt unserm jungen Kaufmann-Dichter auf die Dauer zu, geht wenigstens neben der Begeisterung für Klopstock und Ossian als ein gleichbedeutendes und gleich anregendes Moment her, dessen Früchte sich in zwei — Ritterdramen zeigen. Wie der Erstlingsroman „Das Grabmahl“, durch den „Werther“ angeregt, sich trotzdem enger an die Richardsoniaden anlehnt, so stehen in ähnlicher Weise die Ritterdramen, oder besser Rittergeschichten in dramatischer Form, „Hermann von Hartenstein“ und „Hedwig von Wolfstein“ zwischen dem „Goetz“ und den „Sagen der Vorzeit“ Veit Webers. Von beiden Werken her wird für Form, Inhalt und Sprache ein Einfluss ausgehen, der sich bei einer speziellen Untersuchung in einem nahezu gleichen Verhältnis würde ausdrücken lassen.

Wie die ganze Unzahl der auf das Signal Veit Webers

wie Pilze aus der Erde schiessenden Ritterromane und Ritterschauspiele der Zeit, so sind auch diese Beiträge des jungen Hirschberger Schriftstellers mit zu weit gehender Rücksicht auf das Publikum geschrieben.

Mit salopper Absichtlichkeit stürmt er zumal im „Hartenstein“ über alle Schranken hinweg, welche Form und Stoff fordern. Seine Bezeichnung dieses Stückes als „Szenen aus dem Mittelalter“ deutet an, dass Rücksicht auf die Bühne ihn durchaus nicht geleitet hat. Dramaturgische Erörterungen liessen sich schlechterdings mit gar keinem Erfolg an diese Arbeit knüpfen. Es ist weder von einer rundenden noch einer gliedernden Durcharbeitung die Rede. Lose wird Szene an Szene gereiht, hie und da durch längere epische Darstellungen, ja durch Mitteilung von Briefen — in nicht durchaus mittelalterlicher Form — die Reihe unterbrochen.[1])

Zu einer nur oberflächlichen Individualisierung der Charaktere fehlt fast alles. Von allen typischen Figuren der Rittergeschichten vermissen wir einzig die Gestalt des intriganten buhlerischen Weibes, die in Goethes Adelheid, in Kleists Kunigunde ihre berühmten Vertreter gefunden hat. Sonst ist alles vorhanden, was zum Apparat gehört: Der schwächliche Fürst, Sohn eines biederen Vaters; Abt und Pfaffen, Klosterbrüder, Bürger und Bauern, treue Diener und Knappen, Raubritter, edle Hofleute und büssende Einsiedler. Alle diese Gestalten gruppieren sich um den unendlich edlen Ritter Hermann von Hartenstein. Seine Schicksale, die sich der Verfasser trotz Webers, trotz des „Götz“, wie die Spies und Konsorten frischweg selbst erfindet, ohne sich mit der Erfindung schwer zu tun, machen den Inhalt des Stückes aus. Sie werden, und das ist immerhin ein Vorzug dieses Ritterromans in dramatischer Form vor der Mehrzahl seiner Genossen, ziemlich straff und ohne unnütze Abschweifungen zu Ende geführt.

[1]) Das Ganze wird in 2 Bücher abgeteilt, zwischen denen eine Lücke von 5—6 Jahren liegt. Das zweite holt ein Personenverzeichnis nach. Die Auftritte werden, wie im Goetz, durch Ortsbezeichnungen herausgehoben.

Es ist der gewöhnliche Stoffbezirk der Ritterromane nicht weit verlassen. Im Mittelpunkt stehen die übliche Entführung der Gattin des Helden und der Kampf eines Bundes edler Ritter gegen Fürsten- und Pfaffenwillkür. Auch hier schimmert schon ein wenig von politischer Tendenz ganz versteckt hindurch. Kampfszenen, ganz den Goethischen im „Götz“ nachgebildet, nehmen neben Banketten und Gelagen einen weiten Raum ein. Aber das Hauptinteresse verwendet der Verfasser doch auf die geheimen Zusammenkünfte des Ritterbundes, auf das Gericht, welches dieser über seine Feinde hält und das geheime Ritual, welches dabei beobachtet wird.

Von einer zeitlichen oder örtlichen Festlegung kann kaum die Rede sein. Die Angabe des Verfassers, dass das Stück in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts spiele, soll eben nur in das übliche unbestimmte Mittelalter weisen.[1]) In der Diktion hält sich Contessa im allgemeinen an den „Götz“ und die Stürmer.[2]) Dialektische oder vulgäre Wendungen werden nur selten eingemischt. Seine Ritter sprechen, wie die Fouqués, ein sauberes, dialektfreies Hochdeutsch, werden gelegentlich pathetisch, aber höchst selten einmal roh, wie die der vulgären Rittergeschichten. Auch elegische Töne schlagen sie

---

[1]) Der Umstand, dass es ein Schloss Hartenstein bei dem gleichnamigen Städtchen in der Nähe von Zwickau gibt, — übrigens die Heimat Paul Flemings — welches im XIV. Jahrhundert der Hauptort der gleichnamigen Grafschaft unter der Hoheit des Markgrafen von Meissen war, ist dem Verfasser des „Hermann v. Hartenstein“ kaum bekannt gewesen. Die sonstigen Ortsnamen weisen auf so verschiedene Gegenden Deutschlands hin, dass über ihren ganz willkürlichen Gebrauch ein Zweifel nicht obwalten kann.

[2]) So z. B. Aber ich war dem Fuchs hinter die Schliche gekommen, ich warf ihm einen Buben nieder und fand Briefe bei ihm, die den ganzen Höllenplan verrieten. Wie vermauerte Dachse sassen wir hinter den Mauern, und hätten die Felsstücke zermalmen mögen, denn ein Stück Brot war bei uns so selten, als ein redlicher Pfaffe.

Die Schlussrede des Markgrafen Friedrich an der Leiche Hermanns schliesst: Männer später Jahrhunderte werden sich über den gesunkenen Trümmern die Hand schütteln, und vielleicht, mit einer unterdrückten Träne über ihr entartetes Geschlecht sagen: hier liegt ein Mann!

an, und so kommt es denn vor, dass einmal ein Stimmungswechsel arg unvermutet eintritt und die Kluft zwischen dem Erhabenen und Lächerlichen überbrückt. Auch ein Eindringen des Kurialstils spielt hie und da unserem jungen Dichter diesen Streich, und es klingt prosaisch und dabei lustig genug, wenn Hermann von Hartenstein nach einer Wahl unter den Rittern erklärt, — „dass er das in ihn gesetzte Vertrauen nicht zurückweisen könne.“ Trotz alledem hält Contessa sich von groben Verstössen gegen den Geschmack überall frei, ein Vorzug, den sonst kaum ein anderes Werk dieser Schicht der Unterhaltungsliteratur teilen dürfte.

Der Verfasser ist sich selbst der Unzulänglichkeit seines Versuches bewusst und spricht sich dahin aus, nichts als eine Skizze geliefert zu haben. Die Hemmnisse, die ihn von der tieferen und gehaltvolleren, aber zeitraubenden Ausprägung seiner Phantasiegebilde und Gedanken zurückhielten, sind bekannt. Der Hermann von Hartenstein ist eben als ein Ausflug der Phantasie des jungen, tatendurstigen Schwärmers in jene ideale, tatenfrohe Zeit des Mittelalters zu betrachten, wie es Goethes Götz in unvergleichlichen Bildern neu belebt hatte, und das seither durch die vielsudelnden Spies und Cramer wieder verdunkelt war. „Es ist doch wahrlich besser, in Anschauung alter deutscher Kraft, in der Bewunderung der festen Treue, Ehrlichkeit, Herzlichkeit seine eigene Kraft zu fühlen und zu stärken, als durch Auspressung seiner Tränendrüsen, durch ein kraft- und tatloses Hinschmachten in schlaffe Empfindsamkeit, seine Nerven abzuspannen, und seinen Drang nach freien, grossen Taten zu lähmen.“

In dieser Tendenz ist das Stück geschrieben. Wenn es auch bei seinem Erscheinen eine Wirkung nicht oder doch nur auf ein sehr kleines Publikum ausüben konnte, so liegt dies eben an seinen wohl genügend beleuchteten Mängeln, die es mit der ganzen Art gemein hat, und der unzulänglichen Ausführung, die ihm sein Verfasser geben konnte. Seine Vorzüge weisen es in die erste Reihe dieser Unterhaltungsschriften, an die später Fouqué mit seinen Ritterromanen anknüpfte,

aus denen Kleists „Käthchen von Heilbronn“ seinen äusseren Apparat entlehnte. An dem immerhin leicht lesbaren Stück Contessas wäre mancher Hinweis auf diese späteren Nachfolger des Ritterromans und des Ritterstückes des 18. Jahrhunderts als an einem guten Paradigma aufzuzeigen.

Das Trauerspiel in drei Aufzügen „Hedwig von Wolfstein“, welches ein Jahr nach dem „Hartenstein“ 1794 erschien, gehört in genau dieselbe Art. Es ist dramatisch geschlossener komponiert. Das Stück, welches die ersten Bogen der „Dramatischen Szenen und historisch romantischen Gemählde“ anfüllt,[1]) zeigt, wie während der Abwesenheit des Ritters Hermann von Weidingen in Palästina dessen Braut durch Schurkerei von seinem angeblichen Tod benachrichtigt sich mit dem Anstifter, seinem ehemaligen Freund und Schirmvogt seiner Besitzungen Hugo von Wolfstein vermählt, wie nun der totgeglaubte Ritter heimkehrt und mit der Hilfe einiger Freunde Rache an dem Räuber seines Glückes nimmt. Hedwig geht, „weil sie keine glückliche mehr machen kann“, ins Kloster, auch Weidingen verbirgt sich dann in der Einsamkeit. Die Ähnlichkeit dieser Variation des Genovefathemas mit der Handlung des „Grabmahls“, von der sie sich allerdings durch äusserliche Wendungen scharf unterscheidet, liegt auf der Hand. Auch dies Stück ist noch Anfängerarbeit, aber in der Technik nicht durchaus zu verwerfen. Die Akte sind gut aufgebaut und ausser einigen unbedeutenden Episoden, die die Schurkerei der Gegenspieler stärker hervorheben sollen, lenkt nicht eben viel von der Haupthandlung ab, die jedoch zum grössten Teil in der Vorzeit des Dramas liegt. Die drei Akte geben die Lösung des Knotens, der z. T. nach dem Muster der Schillerschen „Räuber“ geschürzt ist. So schwebt der Betrug, durch den der vorgebliche Tod Karls dem Grafen Moor gemeldet wird, in einer entsprechenden Stelle der Vorgeschichte dieses Stückes dem Verfasser ganz offenbar vor.

Mit der „Hedwig von Wolfstein“ sind fünf kleinere Bei-

[1]) Es soll auch für sich erschienen sein: Doch habe ich mir diese Ausgabe nicht verschaffen können.

träge zu dem Bändchen „Dramatische Szenen und historisch romantische Gemählde“ vereinigt worden. Diese sind nach dem Muster etwa der Meissnerschen Skizzen ausgeführt. Die Sprache ist durch die veredelnde Schule der Goethischen Prosa gegangen. Der Wahl des Stoffes nach entsprechen diese kleinen Sachen ganz den Meissnerschen Mustern.

Da ist eine Novelle aus dem niedergehenden Venedig des 16. Jahrhunderts, die Geschichte jenes Sohnes Jacopo des Dogen Foskari (um 1450), den sein Vater dem Hasse seiner Gegner opfern musste, und die Byron 1821 in „the two Foscari“ von neuem verwendet hat. Wie Antonio — so nennt ihn Contessa — wegen einer freimütigen politischen Äusserung verbannt und durch den Hass des Vaters einer verschmähten Dame eines Verbrechens nach dem andern fälschlich angeklagt und zum Tode verurteilt wird, endlich den Märtyrertod durch die Oligarchen Venedigs erleidet, kurz bevor aus Venedig das Staatsschiff die Nachricht von seiner Unschuld bringt, das ist ziemlich locker, durchaus rezitierend ohne direkte dramatische Auflösung der Dialoge erzählt. Die Partie, in welcher Emanuela und Julia, die verschmähte und die begünstigte Geliebte Antonios, einander gegenübertreten, zum Teil in Anlehnung an die ähnliche Szene in „Kabale und Liebe“, und die, in der sich Antonio vor seinem Vater rechtfertigt, dürften auch heute nicht ohne Wirkung bleiben. Die Sprache ist mit dramatischem Pathos erfüllt; die Verteidigungsrede des Senators Guarini beweist, dass Contessa in jener Zeit seinen Livius las.

Recht geschickt ist die nach Livius V. Kap. 27 erzählte Anekdote von dem Pädagogen der Falisker Aruncius in dramatische Form gebracht, welcher die Söhne der Vornehmen wie auf einem Spaziergang ins römische Lager führt, um sich die Gunst des römischen Feldherrn Camillus zu verschaffen. Der edle Römer weist das Anerbieten zurück, und der Pädagog wird von den Kindern mit Ruten heimgepeitscht. Es sind drei Szenen, welche der Dichter vorführt. Die Verlockung der Kinder; Aruncius im römischen Lager; das Gericht des

Camillus über Aruncius. Rücksicht auf die Bühnenverhältnisse ist nicht weniger genommen, als in gewissen Shakespearischen Szenen. Am wenigsten noch in der ersten, wo das Gespräch des Aruncius und der Knaben sich meist im Gehen abspielt. Eine tüchtige und lesenswerte Arbeit, die in der Charakterzeichnung der Knaben hübsche Ansätze zur Differenzierung zeigt.

Näher an Wielands Muster ist die Form des dialogisierten Stückchens „Charis“ gebildet. Der Verfasser gibt in der Fussnote an, dass diese Erzählung ihrem Charakter nach wie die entsprechenden der Franzosen „griechisch seyn soll, aber eigentlich französisch ist.“ Sie ist aber nichts anderes als eine Umbildung der Idee eines von Lessing gelobten Schäferspiels des Saint-Foix, „L'oracle“, das später Carl Wilhelm Contessa nach Gellerts Vorgang zu einem Operntext benutzt hat.[1]) Eine Mutter hält ihre Tochter fern von allen Männern verborgen, damit sie die Qualen der Liebe nicht kennen lerne. Natürlich dringt trotzdem ein junger Held in das Heiligtum und erobert die Schöne.

Ohne jeden Wert und Originalität sind die Nummern V: „Chatelard und Montmorency“, eine Erzählung aus der Zeit Maria Stuarts, und VI: eine Anzahl „Morgenländische Szenen“, wie sie Meissner u. a. hie und da zu geben pflegten, kleine Parabeln u. a. in orientalischer Einkleidung.

Eine Anzahl kleinerer Sachen, welche in dieser Zeit entstanden sind, enthält die auf 1793 von Zerboni herausgegebene Sammlung „Eunomia“, die wohl als Fortsetzung der mittlerweile glücklich entschlafenen Blumenlesen seines Schwagers gedacht ist. Die Beiträge stehen hier kaum höher wie dort. Der Bürgerische Einfluss macht sich vielleicht noch etwas stärker geltend, dazu tritt der Matthisons neu hinzu, besonders in den Arbeiten Contessas.

Seine gutgemachte Hochzeitsode auf einen Freund S. in H. (wohl ein Salice in Hirschberg), die Distichen „An Morna“, — hier „der Lichtstrahl“ genannt, — wurden schon

[1]) Lessing, Hamb. Dramaturgie. Stück 73.

erwähnt und sind auch später in den Gedichten wieder abgedruckt. Die „Fragen“ (S. 104), die im Ausdruck hie und da an die „Palingenesie“ erinnern, heischen in stürmischen Ausdrücken Auskunft über die höchsten Dinge und stammen wohl noch aus früherer Zeit. Auch ein Sonett (S. 4) findet sich hier wieder.

Der umfangreichste Beitrag, welchen er dem Freunde in seine Sammlung spendet, ist die Romanze in 2 Gesängen und 26 achtzeiligen Strophen: „Das Molkenschloss“. Sie ahmt durchaus Versmass und Ausdruck eines der berühmtesten Gedichte Matthisons nach, der „Elegie. (In den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben.)“ Der Stoff, eine alte Sage, die sich an die Trümmer eines schlesischen Raubritterschlosses heftet, hat entfernte Ähnlichkeit mit dem von Bürgers „Lenardo und Blandine“. Die unsäglich breite Ausmalung des Details und die sentenzenhaften Abschweifungen, die oft eine ganze Strophe ausfüllen, machen das Gedicht, welches auch für seine Zeit keine besondere Leistung war, für uns völlig ungeniessbar. Contessa tat sich dagegen sichtlich etwas darauf zugute. Hat er doch für eine seiner exponiertesten Novellen, „Die Ahnfrau“, mit der er 1811 das erste mit seinem Bruder gemeinsam veröffentlichte Buch eröffnete, die Anfangs- und Schlussstrophe dieser Ballade als Motto verwendet.

„Leise schwirrt des Abendwinds Geflüster
Durch den hohlverwachsnen Buchengang;
Heimlich wird es um mich her, und düster
Sinkt die Nacht herab am Felsenhang.
Bleich umglänzt des Mondes sanfter Schimmer
Dieses Felsenschlosses graue Trümmer;
Wo die kühne Phantasie gebeut:
Wandeln Schatten der Vergangenheit.“[1])

Durch die Vorarbeiten zur Herausgabe der „Eunomia“ war Zerboni öfter nach Hirschberg gekommen. Er hatte den Freund endgültig für Leipzigers Geheimbund gewonnen, in dem

[1]) Gedichte S. 41.

die beiden Schwärmer auch für ihre politischen Ideen Raum zu finden hofften. Im Sommer 1792 machte er ihn mit dem für die höchste Würde des Bundes ausersehenen Professor Fessler aus Karolath, der zur Kur in Warmbrunn weilte, und mit dessen „Pylades", dem Hirschberger Konrektor Christian Fischer, bekannt. Fessler machte, wie auf andere Zeitgenossen so auf unsern jungen Kaufmann einen bestechenden Eindruck, während er andererseits Contessas bedeutende Geistes- und Herzensanlagen erkannte, wozu sich auf ihren gemeinsamen Streifereien im Gebirge reichlich Gelegenheit bot, und voll zu würdigen lernte.[1]) Zerboni und Contessa richteten nun an Fessler die Aufforderung zur endgültigen Gründung des Bundes auf Grund eines Statuts, dessen Ausarbeitung er schon früher zugesagt hatte. Man beriet die Angelegenheit reiflich, und Fessler versprach das Statut über den Winter fertig zu stellen, während er die Ausarbeitung eines Rituals an Fischer übertrug.

Im folgenden Jahre starb Contessas Vater, und hinterliess dem 25jährigen die Sorge für das ausgebreitete Geschäft, für die Mutter und den jüngeren Bruder.

Die Nachrichten über die Vorgänge in Paris liessen für Contessa den Schmerz über diesen Verlust und den seines Töchterchens bald in den Hintergrund treten. Mit Eifer drang er auf den baldigen Abschluss der Bundesgesetze und nahm bei der Zusammenkunft dieses Jahres in Warmbrunn das „schwärmerische Ritual mit ästhetischer Form", das der Philolog nach dem Muster des Pythagoräerbundes zu Kroton ausgearbeitet hatte, mit Begeisterung auf. Nicht so die Fesslerschen Bundesgesetze, in denen er jedes Eingehen auf politische Fragen durchaus vermieden fand. Trotzdem erklärte er bei der feierlichen Bundesgründung zu Füssen der Ruine

[1]) Auf einer dieser Touren, die Fessler, Contessa und der Schmiedeberger Assessor Fritze gemeinsam unternahmen, gerieten Fessler und Contessa bei der Erkletterung der Elbfallschlucht in Lebensgefahr, aus der sie nur durch die Gewandtheit ihres Führers gerettet wurden. S. Schlesisches Taschenbuch auf 1825 S. 81 ff.

der Kynastburg für sich und den abwesenden Zerboni den Beitritt.

Der Sommer verging nun unter uns heute unerfindlichen schwärmerisch-philosophischen Belustigungen der drei Euergeten, wie sich die Mitglieder des Bundes jetzt nannten, und besonders der Verkehr mit Fischer übte auf Contessa einen so bestimmenden Einfluss, dass er die Zwecklosigkeit und Unvollkommenheit des Erreichten durchaus nicht zu beachten Zeit fand.[1]) Aufgerüttelt aus seiner schwärmerischen Verzückung wurde er, als im Oktober Zerboni den Freund nach Petrikau, der Hauptstadt der neuen Provinz Südpreussen, in der er die bedeutende Stelle eines Kriegs- und Domänenrates erhalten hatte, zu seiner Hochzeit lud. Im Anschluss an diese Festlichkeit, zu der Ryno noch einmal „die bestaubte Harfe“ zu dem in einigen Strophen gut gelungenen Hochzeitslied für Orla „von der Halle Wänden nahm“,[2]) fand in den Ruinen des Schlosses zu Polnisch-Tarnau eine Zusammenkunft der bisher geworbenen sieben Euergeten statt. Hier traten die Gegensätze zwischen der politischen Richtung Zerbonis und den moralischen Bundesgedanken Fesslers stark hervor, und unbefriedigt ging man auseinander. Bei einer späteren Verhandlung mit Fessler in Haynau suchten die Freunde Fischer und Contessa nochmals eine Vereinigung zustande zu bringen, doch ohne Erfolg, ja im Mai 1795 kam es zwischen Fessler und Zerboni auch zum persönlichen Bruch, nachdem Contessa ein besonders radikales Vorgehen gefordert hatte, das der durch die geschäftlichen Schädigungen der langen Kriegszeit aufs äusserste überreizte ungefähr folgendermassen formulierte: 1. Vorbereitung einer Revolution. 2. Verbreitung republikanischer Gesinnungen und Grundsätze. 3. Erziehung von

---

[1]) Fessler, Aktenmässige Aufschlüsse über den Bund der Euergeten in Schlesien, Freiberg 1804. Das Buch und das gesamte Aktenmaterial des Berliner Geheimen Staatsarchivs sind für die ausführliche Darstellung bei Grünhagen, a. a. O. benutzt. Ich benutze das Quellenwerk für die folgende Darstellung, ohne an jedem Orte darauf zu verweisen.

[2]) Das bereits zitierte Lied: Gedichte S. 8.

Demagogen. 4. Leitung des Volkes in einer ausbrechenden Revolution. Nach dem Frieden zu Basel kehrte Leipziger in die Garnison zurück, stellte sich entschieden auf die Seite Zerbonis und erklärte die Statuten Fesslers für durchaus unbrauchbar.

Mit Zerboni und Contessa entwarf er dann eine neue Bundesakte, die die politische Freiheit, d. h. eine Repräsentation des Volkes in der Regierung als erstrebenswertes Ziel hinstellte. Hierdurch wurde denn die Trennung von Fessler, die dem schwärmerischen Contessa durchaus nicht leicht wurde, vollzogen.

Die drei Freunde bereiteten eine Neugründung vor, die allerdings von den radikalen Contessaschen Forderungen stark abweichende Ziele verfolgen sollte, aber immerhin der Fesslerschen Euergetenspielerei gegenüber für jene Zeit eine Vermessenheit war. Ein „moralisches Femgericht“, wie der von Contessa geprägte Name lautete, sollte sich vorzugsweise gegen die Bedrückung des Volkes durch die Edelleute und niederen Beamten, im weiteren aber auch gegen jede politische Korruption richten. Contessa und Leipziger arbeiteten Denkschriften aus, die zu dem Unternehmen die Grundlinien festlegten. Danach sollten solche „Profanen“, die von einem Mitglied dem Femgericht gemeldet waren, vorerst in einem anonymen Brief gewarnt werden, dann sollte ihre Brandmarkung in der „Publizität“ erfolgen, endlich die Regierung anonym unterrichtet werden.

Aber im Lauf der folgenden Zeit, selbst bei Zerbonis Anwesenheit zu Hirschberg im Jahre 1796, trat dieses Projekt wieder mehr in den Hintergrund. Zerboni schien gerade jetzt durch die seinen Tätigkeitsdrang befriedigende Stellung in Petrikau in Anspruch genommen; Contessa war durch die Ableitung, welche ihm sein 1795 erfolgter Eintritt in die Hirschberger Freimaurerloge bot, sowie durch das Glücken seiner geschäftlichen Unternehmungen, die nach dem Baseler Frieden einen bedeutenden Aufschwung nahmen, zu einer wesentlich ruhigeren Anschauung gelangt.

Um so grösser war seine Bestürzung, als im Oktober 1796 der Freund ihm die Abschrift eines an den schlesischen Oberpräsidenten von Hoym gesandten Briefes übermittelte. Es war jener äusserlich durch die Breslauer Fischerunruhen vom Oktober 1795 veranlasste Brief, der auf die Zeitgenossen wegen seiner anscheinend freimütigen und offenen Anklage eines allmächtigen Ministers gewaltiges Aufsehen erregte, seinem Verfasser viele Sympathien erwarb, aber auch mehrjährige Festungshaft eintrug.

In diesem Brief, „dem einzigen Akte des Femgerichts", befindet sich eine Stelle, aus der hervorgeht, dass dieses Blatt nur dem Schreiber selbst bekannt sei. Trotzdem musste die Sorglosigkeit, mit dem er dem Freunde eine Abschrift zusandte, diesen bestürzt machen, und Contessa handelte nur recht, wenn er Zerboni die Schriftstücke abverlangte, die auf das Femgericht Bezug hatten und ihn persönlich in die Sache verwickeln konnten. Zerboni brüstete sich dagegen offen mit seiner Tat und veranlasste dadurch Hoym, den König von dem Vorgefallenen zu unterrichten. Dieser schickte Zerboni auf die Festung Glatz und übertrug die Untersuchung der Sache dem Grosskanzler von Goldbeck. In Glatz besuchten den Verhafteten Leipziger und Contessa, und es war Hoffnung vorhanden, dass er mit einem Denkzettel davonkommen würde, als durch eine Hamburger Zeitung offen die Anschuldigung seiner Teilnahme an einem Geheimbunde mit republikanischen Tendenzen erhoben und durch eine Haussuchung unwiderleglich bewiesen wurde. Die Freunde klagten über den „vermaledeiten Brief", wiegten sich aber immer noch in Sicherheit. Contessa verbrannte alles, was er von gefährlichen Papieren bei sich fand, nur seinen Entwurf des Rituals des Femgerichts konnte er nicht finden und gab sich mit dem Gedanken zufrieden, er hätte es wohl einem der Bundesglieder gesandt. Umsomehr wurde er belastet, als er auf jene Haussuchung bei Zerboni hin am 5. Februar neben Leipziger, einem jüngeren Bruder und dem Schwager Zerbonis Dr. Kausch in Militsch, verhaftet und auf die Festung Spandau transportiert wurde.

Friedrich Wilhelm II., der stets dort, wo er revolutionäre Umtriebe witterte, mit äusserster Strenge vorging, interessierte sich für die Verhöre der Verhafteten im höchsten Grade, namentlich für Contessas Ritual, das umfangreichste und belastendste Dokument.

Contessa musste denn auch für seine politischen Träumereien hart büssen, obschon er wiederholt völlig reumütig versicherte, dass er seine Ansichten durchaus geändert und nur aus Unbesonnenheit gefehlt habe. Am 31. März 1797 wurde die Untersuchung abgeschlossen, am 8. April erging schon der Bericht des Grosskanzlers Goldbeck an den König, aus dem ich hier nach Grünhagen die auf Contessa bezüglichen Abschnitte heraushebe: „Der Kaufmann Contessa aus Hirschberg habe den Plan mit grosser Lebhaftigkeit betrieben und die meiste Neigung zu violenten Mitteln gegen die vermeinten Missbräuche bewiesen. In einem Briefe an Zerboni vom 28. Februar 1795 äussere er den Wunsch, dass die damaligen Massregeln der Regierung bei dem Volke Resistenz finden möchten, sowie Bewunderung und Bedauern über die damals in Wien bestraften Neuerer, alles in Ausdrücken, die, wenn diese Äusserungen öffentlich geschehen wären, ihn des Majestätsverbrechens ohne allen Zweifel schuldig erklären würden“ . . . . „In dieser Rücksicht wird submittiert, ihn in Festungsarrest zu behalten bis auf Sr. Majestät Befinden; die Kommandanten sollten dann nach Jahresfrist anfragen, wie es weiter gehandhabt werden sollte.“ . . . . „Da er in seinem Geschäfte eine beträchtliche Anzahl Menschen im Gebirge beschäftigte, die durch dessen längere Abwesenheit ausser Brot kommen könnten, wird anheimgestellt, von dem Minister Grafen Hoym besonderen Bericht und Vorschläge zu fordern.“

Der König studierte darauf aufs genaueste die Akten und fertigte eigenhändig am 16. April 1797 das Urteil aus. Es sollte danach Contessa wie Zerboni und dessen jüngerer Bruder bis auf weiteres auf der Festung belassen werden. Wenn man auch keine Korrespondenz der Angeklagten mit fremden Mächten nachgewiesen habe, so zeigten doch Briefe Contessas an Zerboni dessen Sehnsucht nach Frankreich, „das heilige

Gebiet der freien Republik", nach dem „Herz und Sinn" ihm stände, und die Lust, mit diesem Lande anzuknüpfen. Zerboni hätte ganz die Absicht, alle Gesetze mit Füssen zu treten, und er und Contessa seien von einem Gelichter. Man riskiere, falls man diese Leute auf freien Füssen lasse, bei jetzigen Umständen Folgen, die sich nicht voraussehen liessen. Eine kurze Haft würde sie nicht bessern, sondern nur klüger machen, und der Wunsch für das Erlittene Rache zu nehmen würde dann noch hinzu kommen. „Kein Gedanke von Loslassung findet hier statt."

Contessa musste sich also zum mindesten darauf gefasst machen, durch langjährige Festungshaft seine Verirrungen zu büssen. Schon diese Aussicht war die schwerste Strafe, die dem durch und durch gutmütigen, ehrlich bereuenden Schwärmer zuteil werden konnte. Als Gefängnis wurde die Festung Stettin für ihn bestimmt, wo er zwar scharf überwacht, ihm aber doch Lektüre und der Verkehr mit einigen Mitgefangenen gestattet wurde. Die Sehnsucht nach seiner jungen Gattin und den Freunden, das voraussichtliche Scheitern seiner neuen geschäftlichen Unternehmungen bedrückte ihn stark. Einige gelungene Sonette aus diesen Tagen: „Sonst und jetzt" und „Erinnerung" verleihen ganz trostlosen Stimmungen, ein drittes, „Bitte" einer verzweifelt humoristischen Ausdruck.[1]) Bücher, besonders historische Schriften, brachten ihm Zerstreuung. Auf die weissen Ränder schrieb er verstohlen den Entwurf seines Testaments, oder allerlei dichterische Versuche nieder. Ein Roman aus der spanischen Geschichte „Almanzor" bebeschäftigte ihn sogar anhaltend. Seine Hoffnung auf Freilassung war völlig geschwunden, als am 16. November Friedrich Wilhelm II. starb und auf die persönliche Verwendung Hoyms der Nachfolger die völlige Begnadigung Contessas verfügte. Am 13. Februar erging der Erlass. — Die Dankbarkeit, die er Friedrich Wilhelm III. sein Leben lang für diese Gnade bewahrte, verwandelte ihn vom Gegner in einen be-

[1]) Gedichte S. 138 „Erinnerung" wird von Schmidt sicher fälschlich datiert. Es gehört offenbar in diesen Zusammenhang.

geisterten Freund des monarchischen Gedankens. Seine Bestrebungen, die er von nun an zwischen dem Wohl seiner Vaterstadt und grosszügigen kaufmännischen Unternehmungen teilte, die zum grossen Teil ebenfalls dem Gemeinwohl dienten, fanden denn auch bald die Anerkennung der Regierung. Daneben begann er eine lebhafte Geselligkeit zu pflegen und neue Freunde strömten ihm zu, die seinen Gedanken eine andere Richtung gaben. Mehr und mehr verlor er die innere Zufriedenheit mit seiner Religion, an der er wohl nur aus Rücksicht gegen seine Gattin festhielt. Sein Verkehr wandte sich den protestantischen Beamtenkreisen Hirschbergs und namentlich den Geistlichen und den Lehrern des Gymnasiums zu.

Von Stettin brachte er jene Novelle „Almanzor“ unvollendet mit heim, die er selbst an anderer Stelle passender als „kleinen Roman“ bezeichnet.

Weit über die Kerkermauern hinaus schweifte seine Phantasie bis in das Spanien der Maurenherrschaft, des Kriegs zwischen Sarazenen und christlichen Spaniern. Immer hat nach dem Aufenthalte Christians in Spanien dieses Land, das sein Gemüt einst so erregt hatte, sein Interesse ganz besonders in Anspruch genommen. Studien über die Geschichte und Kultur Spaniens mögen ihn auf der Festung beschäftigt und zu der vorliegenden freien Erzählung veranlasst haben. Die Erzählung spielt zur Zeit des Krieges zwischen Ferdinand dem Katholischen und den letzten Maurenkönigen von Granada, Muley Abdul Haschem (im Roman Abu Hagem) und dessen Sohn Abu Abdallah Mohammed, gewöhnlich Boabdil (im Roman Abdali) genannt, der von 1481—1492 währte, und mit der Entfernung des Letzteren endete. Wegen der Seltenheit des Buches setze ich den Inhalt hierher:

Almanzor, der Sohn eines vornehmen Mauren von Granada, rettet einem jungen kastilianischen Edelmann, Don Manuel, das Leben, pflegt ihn auf dessen Gut, da kein Arzt zur Hand, und fasst hier Liebe zu seiner Schwester Cölestina. Die Liebe wird erwidert und Manuel und Almanzor, die innige

Freundschaft miteinander schliessen, leben eine Zeit glücklich auf dem Landgut. Da kehrt der Vater Manuels aus der Haupstadt zurück und zeigt sich über den Gast nicht eben erfreut, da er ihn als den Sohn seiner Schwester, die einst jenem Mauren die Hand gereicht hatte, erkennt. Da indessen Aussicht vorhanden ist, ihn für das Christentum zu gewinnen, überlässt er ihn den Bekehrungsversuchen des Paters Gonzalvo und den wirksameren seiner Tochter. Almanzor jedoch verschwindet plötzlich spurlos, nachdem er das Geständnis von Cölestinens Gegenliebe vernommen hat.

Don Manuel hat ihn dazu bewogen, sich als Arzt verkleidet in das Schloss der verwitweten Erbprinzessin von Leon, Donna Maria, zu begeben, die ihm heimlich angetraut ist und ihrer schweren Stunde entgegengeht. Da der Bruder des verstorbenen Erbprinzen etwas Derartiges ahnt, will er, der schon die Mörder für Manuel gedungen hatte, jetzt die Prinzessin aus dem Wege schaffen. Den maurischen Arzt — eben Almanzor — bestimmt er zu seinem Werkzeug. Dieser bringt Maria einen Schlaftrunk bei, nach dessen Genuss sie wie tot liegt, und bringt sie, nachdem er die Leiche einer gerade Verstorbenen an ihre Stelle gesetzt hat, auf einem Landgut Manuels in Sicherheit.

Dann eilt er nach Granada, wo die Kämpfe zwischen den Familien der Abencerragen und der Zegris toben, seiner Schwester, der Königin Zaide, zu Hülfe, die von dem Führer der Zegris, dem stolzen Alib, angeklagt ist. Vor ihrem schwachen und unwürdigen Gatten Abdali wird ein Gottesgericht über sie abgehalten. Ein Ritter wird für sie aufgerufen. Er stellt sich auch ein — es ist Don Manuel, der die Dienste zu vergelten eilt, die Almanzor ihm geleistet hat. Eine Revolte des Volks zu Gunsten des entthronten Vaters des Königs erfolgt auf den Sieg des fremden Ritters hin, und Zaide, Almanzor und Manuel können sich endlich ungehindert auf das Landgut des Vaters Manuels begeben, der Almanzor und Zaide als seine Schwesterkinder, und Donna Maria, Manuels Gattin, freundlich aufnimmt. Auch Cölestina und Almanzor werden ein Paar.

In seiner Vorrede gibt der Verfasser an: „Der kleine Roman sollte nach seinem ersten Plane weiter gesponnen werden, und man wird die Fäden, an die sich die Fortsetzung anknüpfen könnte, leicht erkennen. Geänderte Verhältnisse hinderten es.“

Offenbar sollten diese Fäden statt in dem glücklichen in einem tragischen Schluss zusammenlaufen, welcher der Tragik des historischen Hintergrunds besser entsprochen hätte. Eine weitere Ausführung des Hintergrundes scheint beabsichtigt gewesen zu sein, wie überhaupt eine engere Verknüpfung der handelnden Personen mit den Ereignissen am Hofe der Nassriden in der Ausgangszeit des letzten Maurenreiches. Manche Fäden sind zu diesem Zweck schon geknüpft. Abu Haschem hatte in der Tat eine schöne Christin, Donna Isabel, zur Gattin, die sich als Moslemin Thoraija (Zoraide) nannte. Ebenso wird die Schwester des Maurenkönigs genannt, die durch eine Liebschaft mit einem Angehörigen dieses Geschlechtes den Anstoss zu der sagenhaften Niedermetzelung der Abencerragen im Löwenhof der Alhambra gegeben haben soll. Historisch ist weiter die Feindschaft zwischen Zegris und Abencerragen, der vornehmsten Geschlechter am Hofe der Nassriden.

Die geschichtliche Überlieferung hat Contessa hie und da beliebig und nicht ohne Geschick verändert. Er verschmilzt jene beiden Zoraiden zu einer und derselben Zaide, er führt den entthronten König Mulay Hagem noch einmal zur Macht, er verändert dessen Charakter. Der alte Maurenkönig sollte in den Schlusskapiteln offenbar noch eine grosse Rolle spielen. Der lebhafte, reiche Stoff, der also Contessa in der Historie entgegentrat, ist durchaus nicht voll zu seinem Rechte gelangt.

Von den drei Teilen, in welche die Erzählung, wie sie uns vorliegt, auseinanderfällt, drei Teilen, die nur durch zwei gemeinsame Personen verbunden sind, tritt besonders der erste stark in den Vordergrund, was Ausführung im Einzelnen und Umfang anbetrifft. Wir haben wohl in diesen ersten Ka-

piteln auch den ersten Teil des geplanten Ganzen zu sehen, in dessen Mittelpunkt die Figur des zum Christen bekehrten Mauren Almanzor stehen sollte. Vom 12. Kapitel an würde dann der neue Teil beginnen, der die Ereignisse am Hofe Abdalis zu schildern hat und zwar in weiterer Ausführung, wie in dem vorliegenden Fragment. Die Wiedervereinigung Almanzors mit den Personen des ersten Teils, die in dem angefügten Schlusskapitel (16) so überaus abrupt herbeigeführt wird, hätte dann einen dritten Teil des Ganzen, dessen historischen Stoff die letzten Kämpfe ausgemacht hätten, gebildet. Es liegt hier unzweifelhaft der Ansatz zu einem gross angelegten, auf geschichtlicher Basis beruhenden Roman vor, zu dessen Ausführung Contessa sicher auf der Festung mehr Musse gehabt hätte, wie ihm seine Geschäfte, die ein Jahr das Auge des Herrn entbehrt hatten, übrig liessen. Der Hauptgrund für die Unterlassung ist schliesslich wieder die denn doch zu geringe gestaltende Kraft Christian Contessas, die stets im Dilettantischen stecken bleibt.

Er kann sich von den vorgezeichneten Bahnen nicht frei machen. Der Almanzor ist doch — allerdings in einem ganz geringen Grade — eine Rittergeschichte der alten Art geblieben. Er zeigt aber auch in den völlig ausgeführten Partien des ersten Teils deutliche Spuren der bürgerlich-sentimentalen Erzählungen, besonders in der Technik, ja es sind die dieser Gattung stets anhaftenden Überbleibsel des alten Abenteuerromans hie und da zu spüren.

Die hier geschilderten Figuren und Ereignisse sind durchaus nicht treue Spiegelbilder ihrer Zeit, sondern tragen Eigenschaften des 18. Jahrhunderts genug zur Schau. Aber der Griff nach einem geschichtlich interessanten Romanstoff und die Ansätze zu einer Verknüpfung desselben mit den Geschicken einer durch die geschichtlichen Tatsachen bedingten Hauptperson, ganz wie später bei Scott, ist jedenfalls nicht gewöhnlich, und steht dem Geschichtsroman des XIX. Jahrhunderts weit näher, als die Zusammenstellungen von Anekdoten und biographischen Einzelzügen, die etwa Meissner als

historische Romane bezeichnet. Szenen, wie die in den letzten Kapiteln des „Almanzor“ fast nur angedeuteten, würden in den Rahmen eines neueren Werks dieser Gattung passen, und man muss es nur bedauern, dass Contessa die Weiterspinnung unterliess.

Der Roman, der erst 1804 veröffentlicht wurde, erlebte als einziges Werk Christians 1808 eine neue Auflage. Die Buchausgabe leitet ein Widmungsgedicht an vier Stettiner Festungsgenossen ein,[1]) die wohl an der Entstehung des Werkes Teilnahme gezeigt haben.

Historische Züge aus der Geschichte der eigenen Zeit des Verfassers weist der „Roman aus der Revolutionszeit in San Domingo“ „St. Amand“ auf, ohne jedoch dem späteren Geschichtsroman so nahe zu kommen, wie der „Almanzor“. Das Werk schildert, wie in den wirren Zeiten Frankreichs, die in die ersten Kapitel hineinspielen, der Sohn eines reichen Pariser Steuerpächters nach Westindien auswandert und sich dort mit einer farbigen Plantagensklavin verbindet. Die Idylle, welche er mit ihr in paradiesischer Gegend und als patriarchalischer Vorstand eines kleinen Rousseauischen Musterstaates durchlebt, wird während der nun in San Domingo ausbrechenden Revolution durch Feinde aller Art gestört und endlich zum tragischen Ausgang geführt. Dieser wunderliche Inhalt und der historische Hintergrund sind gar nicht recht miteinander verbunden, eine Aufgabe, die allerdings ihre Schwierigkeiten hat. Die Gedanken, welche das als Zeitprodukt immerhin interessante, in der Form ganz altmodische Werk anregten, liegen auf der Hand. Mit dieser Arbeit schliesst die Erzählertätigkeit Contessas vorerst ab und wird erst zehn Jahre später, wohl auf Anregung seines Bruders, wieder aufgenommen.

Dagegen ist gerade in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts die lyrische Ausbeute eine recht ergiebige, wenn auch die Mehrzahl dieser Lieder und Gedichte nur für einen kleinen Kreis niedergeschrieben und erst ein Jahr nach Christian Jakobs Tode „als ein Andenken für meine Freunde“

[1]) Von Haxthausen, von Zülich, Willenbücher, von Hauschild.

gedruckt worden ist. Anspruch auf die Beachtung des grossen Publikums konnten diese meist recht persönlichen Lieder weder 1805 noch 1826 erheben. Mit Ausnahme einiger neuerer, aus den Schillerschen „Horen“ und Almanachen geschöpften Töne sind sie in Form und Ausdruck veraltet, während ihr Gefühls- und Gedankeninhalt dem Dichter eigentümlich zugehört und für den Biographen von Bedeutung bleibt.

Es sind, wie Schillers „Ideale“, klagende Gedichte, „ihnen fehlt Stärke und Feuer“. Aber auch sie „teilen die Gefühle mit, aus denen sie entsprangen, und machen auf mehr keinen Anspruch.“ Auf den „Idealen“, die wie kein anderes Gedicht Contessa ansprechen mochten, baut sich diese seine ganze Eigenlyrik auf. So unvermittelt hinausgerissen aus einer lebhaft schwärmerischen Jugend, so plötzlich auf „Beschäftigung, die nie ermattet“ und auf „Freundschaft“ gestellt, müssen in der Tat die Anregungen des Gedichtes dem dichterisch Veranlagten wie ein Wink von oben gekommen sein. Wie wenig wirkliche Befriedigung hätte ihm etwa die seinen Erfahrungen viel näher stehenden Gefühlen entquollene Schubartsche Lyrik bieten können? Eigentümlich sind ihm Ausblicke in eine jenseitige bessere Welt; und sie liegen ihm näher, als der resignierte Ausgang seines Vorbilds.

Von der falben Erde zu den Sternen
Hebt am frühen Grabe sich der Blick,
Ach vielleicht in jenen sel'gen Fernen
Wo wir unser Rätsel deuten lernen,
Kehret ew'ge Jugend uns zurück!

So schliesst er das Gedicht „Ergebung“ (1805) ab, das, von Schmidt mit Recht an die Spitze seiner Lieder gestellt, als Muster dieser ganzen Dichtung gelten kann. Im Ausdruck ganz Schillerisch, bringt es auch in der Form das einzige bei Schiller übliche trochäische Mass, Pentapodien in fünfzeiligen Strophen, deren zweite und fünfte Zeile katalektisch sind, ein Versmass, das bei Contessa dann hie und da wiederkehrt.

Ein früheres Lied „An die Hoffnung“ (1802) zeigt auch

im Versmass den engsten Zusammenhang mit den „Idealen". Es enthält eine besondere Ausführung des in den obigen Schlusszeilen enthaltenen Gedankens.

Zwei weitere hierher gehörige Gedichte, „Lebensgemälde" und das schon andern Ortes erwähnte „An Salgar" werden von Schmidt in die Jahre 1791 und 1792 verlegt. Sie gehören nach Gedankengang und Ausdruck jedoch der späteren Lyrik Contessas an und sind auch, was ihren Zusammenhang mit seinem eigenen Leben anbetrifft, besser nach der Festungszeit anzusetzen.[1])

Dagegen sind die Gedichte „Klage" und „Beruhigung", die in offensichtlicher Antithese denselben Gedanken mit besonderer Hervorhebung der Liebe bringen, für 1803 passend eingereiht.

Das ganz unbedeutende Gedicht „Klage" beginnt wie das bekannte Overbecksche Lied „Das Schifflein" (Fritzchens Lieder, Hamburg 1781; S. 72 und 73), das nach einer Melodie von Hurka (Hamburg 1799) bis in die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts oft gesungen wurde und fast zum Volkslied geworden war, mit der Zeile „Das waren mir selige Tage!" Palm schreibt daher in der Allgemeinen Deutschen Biographie dieses Lied fälschlich Contessa zu, eine Ansicht, die von Grünhagen ungenau dahin berichtigt wird, dass als Verfasser des Liedes „Das waren mir selige Tage" in Wustmanns „Als der Grossvater die Grossmutter nahm" Overbeck bezeichnet sei.

Tatsächlich haben also Contessa und sein Gedicht mit jenem Lied „aus Grossvaters Zeit" nichts zu tun, als dass obige Übereinstimmung besteht, deren Ursache nicht mehr anzugeben sein dürfte. Von einer direkten Herübernahme dürfte um so weniger die Rede sein, als das Gegenstück „Beruhigung" mit dem Ausruf: „Dahin sind die seligen Tage!" mit bewusster Beziehung auf das frühere Gedicht beginnt.[2])

In allen diesen Gedichten aus der Zeit von 1800—1805

[1]) Siehe Gedichte S. 5 bez. 7.

[2]) Gedichte S. 10 bez. 11.

herrscht, besonders was den Ausdruck anbelangt, eine merkwürdige Ungleichmässigkeit. Neben Strophen, die in der Form schlechterdings vollendet sind, stehen solche, in denen schiefe Wendungen und Konstruktionen sich häufen. Worte, die nur des Reimes halber gesetzt zu sein scheinen, machen den dilettantischen Eindruck vollkommen, den diese Arbeiten für den modernen Beurteiler trotz aller Anmut behalten.

Erwähnt sei ferner noch aus dieser Zeit die ganz gelungene Nachbildung eines englischen Gedichtes des Amerikaners Adams, „Die Heimath", zu der Contessa wohl hauptsächlich durch den Inhalt bestimmt wurde, der den Gefühlen des Fremden bei einer Besteigung der Schneekoppe Ausdruck verleiht.[1])

Es ist erklärlich, dass auch bei Christian Contessa die Jahrhundertwende eine besonders zahlreiche Ausbeute von Sonetten gezeitigt hat, die den angedeuteten Hauptmangel seiner Lieder in geringerem Masse aufweisen. Neben solchen, die die oben erörterten üblichen Themen seiner Lyrik in meist

[1]) Gedichte S. 13.

Die Heimath.
(Nach dem englischen des Amerikaner Adams).

Aus fernem Land, weit über Meereswogen,
Wo Freiheit ihren Lieblingssitz erkohr,
Klimm' ich von hellen Wölkchen oft umzogen,
Zu der Sudeten hohem Haupt empor.

Die Riesenkoppe, kühn zum Himmel ragend,
Sieht stolz zu ihren Füssen die Natur.
Die weite Ferne überblick' ich zagend,
Und such' nmsonst der holden Heimath Spur.

Die Phantasie enteilt auf raschem Flügel —
Der Jugendfreuden häuslich stilles Glück
Zeigt die Erinnrung mir in ihrem Spiegel;
Ich halte meine Thränen nicht zurück. —

Da flüstert es im Morgenwind von oben,
Wie Geisterstimmen durch die Felsenwand:
„Schau gläubig auf zum blauen Himmel droben,
Dort, Pilger, ist dein wahres Vaterland!"

sehr gelungener Weise variieren, stehen einige hübsche Gelegenheitsgedichte.

1804 besuchte ihn in Hirschberg ein Freund seines Bruders, der bei Bode in Paris ausgebildete Violinspieler Müller, der, nach Petersburg berufen, vor seiner Abreise das Riesengebirge aufgesucht hatte. Ihm ist eins dieser Sonette gewidmet.[1]) Ein anderes, auf das Denkmal des Stadtdirektors Schönau auf seiner Schöpfung, dem Kavalierberg bei Hirschberg, ist durch einen trivialen Schluss entstellt.[2])

Eine ganze Reihe dieser Sonette spiegelt eine glühende Liebe wieder, die Contessa im Jahre 1805 gefangen hielt, und der er sich mit ganzer Seele hingegeben haben muss.

Unter dem Namen „Ida“ wird die uns sonst unbekannte Geliebte, an die er noch im Schlesischen Taschenbuch auf 1824 die Erinnerung durch eine Reihe von Sonetten wachruft, oft und innig besungen. Stimmungen der Reue und Vorsätze mit ihr zu brechen, diese Liebe aus dem Herzen zu reissen, wie sie das Sonett „Andacht“ (1805) ausdrückt, gehen schnell vorüber.[3])

Carl Wilhelm Contessa nahm an dem späten Liebesfrühling seines Bruders, wie ein von ihm an Christian gerichtetes Sonett vom 8. Juli 1805 beweist, lebhaften Anteil, lässt aber die Befürchtung an ein Erwachen aus diesem Traume auf den Ruf den Lebens hin aufsteigen.[4]) Dies erfolgte nur zu bald. Es entschwindet der Zauber und Christian klagt:

„Die Liebe, kaum erwacht in deiner Seele,
Ging unter in der Vorurteile Wogen
Mit ihr ist mir des Lebens Lust verflogen.“[5])

---

[1]) Gedichte S. 132.

[2]) Gedichte S. 142.

[3]) Gedichte S. 145.

[4]) Siehe das „Sonettenspiel“ verschiedener Verfasser, darunter das Sonett Carl Wilhelms im Schles. Taschenbuch 1824 S. 25. Dies auch in Schr. IX. S. 119.

[5]) „An Ida“ Ged. S. 151. Die oben folgenden Gedichte „Klage“ und „Lied eines Müden“ finden sich neben andern Christian Jakobs in Schreyvogels Aglaja 1816, S. 151 und 153. Auch in Ged. S. 147 und 38.

So erneuern sich denn die alten Klagen in erhöhtem Masse, und selbst von den Früchten der Hoffnung erwartet er kein Reifen mehr.

Klage (1805).

O könnt ich meinen Schmerzen Worte geben,
In Töne meiner Sehnsucht Qualen hauchen!
Es würde dann vielleicht der Brand verrauchen,
Der glimmend zehrt an meinem innern Leben.

Zur fernen Zukunft aufwärts möcht ich schweben
In Fluthen der Vergangenheit mich tauchen,
Bewusstlos meinen kranken Geist enthauchen,
So mattgequält von endelosem Streben.

Ein goldner Traum ist unserer Kindheit Morgen
Des Jünglings Herz erblüht im Ideale,
Doch wird Erfahrung bald die Blüthe streifen;

Die Phantasie stirbt in des Lebens Sorgen,
Entreitzet steht die Wirklichkeit, die kahle,
Und keine Früchte unsrer Hoffnung reifen.

Lied eines Müden (1807).

Alles kommt zu seinem Ende,
Aber mein Verlangen nicht.
Reichet mir versöhnt die Hände,
Wenn mein Aug' im Tode bricht!
Über diese Sterne streben
Phantasieen himmelwärts;
An der Erdenscholle kleben
Will das arme, kranke Herz!

Auf des Geistes Schwingen lastet
Der Beschränkung schweres Band:
An des Lebens Quellen tastet
Mir der Reue kalte Hand.
Liebe bot die volle Schaale
Eilig nur im schnellen Lauf;
Von des Lebens reichem Mahle
Steh' ich ungesättigt auf.

Kärglich hab ich nur getrunken,
Wenn die Freude sich ergoss;
Meine Pulse sind gesunken,
Auch die Hoffnung geb' ich los.
Faltet mir zum Schlaf die Hände,
Den kein Traum mehr unterbricht!
Alles kommt zu einem Ende,
Aber mein Verlangen nicht.

Freunde, die ihm in dieser Zeit nahe traten, wussten zeitweise die trüben Gedanken zu verscheuchen. Einem dieser Freunde, unter denen die Lust zu allerlei Bundesgründungen nicht einschlief, fiel es ein, „dem Narrenorden einen neuen frischen Zweig aufzupfropfen".

„Er teilte mir," so erzählt Christian 5 Jahre später, „seine Ideen mit, und ich ermangelte nicht sie zu adoptieren und mit den meinigen zu amalgamieren. Das Treiben der Menschen, die sich in ihrer Narrheit so weise dünkten, veranlasste uns, uns in unsrer Weisheit als Narren zu erkennen. Dies treuherzige Anerkennen sollte als das Criterium des Berufes eines Candidaten unsers Ordens gelten. St. selbst war ein genialer Mensch, und hatte alle Anlage ein guter humoristischer Schriftsteller zu werden, zwei mächtige Grade ad parnassum der Narrheit.

Mein Bruder, ein etwas ernster Narr, obschon ein beliebter komischer Dichter, hatte mir um diese Zeit auf ein Impromptü zu seinem Geburtstage, in dem ich unsrer beiderseitigen Narrheit ihr Recht antat, in einem schönen Sonett geantwortet, das ich hier zur Erbauung der Leser mitteilen will.

Zur Thorheit, ja! — wir sind dazu geboren! —
Mit kühner Rechte in den Himmel greifen,
Begeistrungsvoll durch Morgenröthen schweifen,
Frech rütteln an des Geisterreiches Thoren;
Dann wieder, in Erbärmlichkeit verloren,
Aus Erdenkoth sich seine Götzen häufen,
Den hohen Geist durch ekle Laster schleifen,
Selbst gegen sich und die Natur verschworen;

Das Herz und seinen heiligtheuren Frieden,
An Eitelkeit und flachen Ehrgeitz schmieden;
Geniessend selbst noch in Begier verbrennen:
Das wäre Thorheit, Thorheit nicht zu nennen? —
Wohl allen, denen es wie uns beschieden,
Dass sie als Thoren lächelnd sich erkennen!

Dies treffliche Sonett exaltierte uns. Wir beschlossen es zum Muster eines Confiteors der Thorheit zu constituieren und proklamierten den Verfasser, der wegen seiner Entfernung nicht wirkliches Mitglied seyn konnte feierlichst zum Ehrenmitglied der projektierten Verbindung.“ —

Die Gründung unterblieb. Der Schöpfer des Gedankens starb, und Contessa „war in die prosaischen Thorheiten des bürgerlichen Geschäftslebens zu tief untergetaucht, als dass ich mich mit dem poetischen Ideale länger hätte beschäftigen können“.

Die Eröffnungsrede bei der Gründung des Bundes, die Contessa, „von seinem Gegenstand ergriffen bereits elaboriert hatte“, war nicht ganz zwecklos niedergeschrieben. Als 1810 der Breslauer Arzt und Lustspieldichter Sessa (1786—1815) Contessa um einen Beitrag für seine Unternehmung „Makulatur oder Zeitung für Narren und ihre Freunde“ anging, sandte er sie ihm mit der oben z. T. wiedergegebenen Erklärung zum Abdruck zu.

Damit ist seine Tätigkeit für dieses einzige Heft des „Ideenmagazins und Journals für Narrheit“ erschöpft, das offenbar auch nur von Sessa beabsichtigt war, und auf dessen philosophisch und literarisch satirischen, hauptsächlich von Sessa bestrittenen Inhalt, zu dem ausser Contessa nur noch Karl Müchler einiges wenige beigesteuert hat, nicht weiter einzugehen verlohnt.

Die gewaltigen politischen Umwälzungen der letzten zehn Jahre, deren Beobachtung alle Narrheit schweigen hiess, hatte Contessa bisher mit einer sichtlichen Unterschätzung des grossen Sohnes der Revolution angesehen. Ein Sonett „Menschheit“

(1805), das wohl auf die Nachricht von der Kaiserkrönung hin entstanden ist, spricht sehr verächtlich von dem „Schöpfer-Affen, der seines Stolzes Kreislauf finden müsse".

„Wer stolz den Weg zum Himmel wollte finden,
Vollendet früher nur im Schooss der Erde."

Sein Vertrauen auf die Macht seines Vaterlandes war so gross, dass er sich wohl mit dem Gedanken trug, dass an ihr die Gewalt des Mannes, „an dessen Kette manches Volk zierlich seinen Reigen tanzte", zerschellen würde. In dieser Zuversicht fühlte er sich und seine nunmehr festgegründete Existenz geborgen.

Als nach dem Tode seines Vaters auf die Schulter Christian Jakob Contessas die Sorge für die Erziehung seines zehn Jahre jüngeren Bruders gelegt wurde, hatte sich dessen merkwürdiger, durch Verschlossenheit und vorzeitige Einsicht in die Nichtigkeit des Lebens immer mehr Besorgnis erregender Charakter völlig gefestigt. Den Hang zur Satire, mit dem diese weltschmerzlichen Stimmungen des Sechzehnjährigen Hand in Hand gingen, der jedoch durch seine grosse Gutmütigkeit gemildert und durch die Abgeschlossenheit von jedem Verkehr, in der er sich in Hirschberg leicht halten konnte, andrerseits wieder gefestigt wurde, hofften Bruder und Mutter dadurch zu verscheuchen, dass sie ihn auf eine Erziehungsanstalt zu senden beschlossen, wo ihm zudem eine bessere Ausbildung zuteil werden konnte, als sie seine Hofmeister bisher hatten geben können. Der Minister von Hoym hatte Christian Contessa, wohl um ein Pflaster auf die Wunde zu drücken, die er ihm unbeabsichtigt geschlagen hatte, das Versprechen gegeben, seinen jüngeren Bruder in jeder Beziehung fördern zu wollen. Es stand seitdem fest, dass Carl Wilhelm, dem es ja an Fähigkeit nicht fehlte, einst in den preussischen Staatsdienst eintreten solle. Das Erbteil seines Vaters, welches

ihm bequeme Verhältnisse sicherte, konnte für die Verwirklichung dieses Planes nur förderlich sein. Unter den Anstalten, auf welche sich der Blick in erster Linie wenden musste, fiel die Wahl Christians bezeichnend genug auf eine rein protestantische Schule, das Pädagogium der Frankeschen Stiftungen in Halle, welches durch die einsichtsvolle Leitung August Hermann Niemeyers (1754—1828) zu einer bedeutenden Blüte gelangt war, und dem mit Vorliebe Gebildete aller Gegenden ihre Söhne anvertrauten. Erst 1795 wurde der Plan verwirklicht. Bei der Aufnahme zeigte es sich, dass mit Ausnahme der englischen und französischen Sprache Carl Wilhelms Kenntnisse derart lückenhaft waren, dass der Achtzehnjährige in einer der untersten Klassen der Anstalt beginnen musste. Die überlegene Einsicht in die Verhältnisse des Lebens, welche seine Mitschüler trotzdem an ihm gewahren mussten, seine feinen Sitten und sein rasches Aufrücken von Klasse zu Klasse machten ihn bald zum Liebling der Schüler und Lehrer. „Es war, als ob er erst zu leben gelernt habe, und das bisher ihm fremd gebliebene Gebiet der Wissenschaften von dem Lebenskundigen nunmehr um desto leichter durchschritten werden könne.“ Die Aufmerksamkeit Niemeyers richtete sich bald auf den begabten Schüler, die sich mehr und mehr zu einer Art achtender und freundschaftlicher Teilnahme ausbildete. Enger noch scheint das Verhältnis zu seinem Lehrer Krause gewesen zu sein, der später als Regierungsrat in Bayreuth wirkte.[1])

Mit Houwald, dem späteren Dramatiker bewohnte Carl Wilhelm Contessa ein Zimmer, und es knüpfte sich hier eine

[1]) Die überflüssige und wirre Anmerkung H. A. Daniels, eines Nachfolgers von Niemeyer, in seinen „Zerstreuten Blättern“ Halle 1866, setze ich nur hierher, weil auch Koberstein darauf hinweist:

„Wir benutzen diese Gelegenheit, um einen nicht selten vorkommenden Irrtum zu berichtigen. Salis und Contessa sind nicht auf dem K. Pädagogium erzogen; wahrscheinlich waltet ein Missverständnis mit einem Salice-Contessa ob, der mit dem Dichter verwandt war.“

Was sich Daniel dabei gedacht hat, leuchtet kaum ein.

[2]) Denkmäler etc. etc. S. 81.

Herzensfreundschaft an, die erst mit dem Tode des einen ihr Ende erreichte.

„Contessa," so erzählt Houwald,[1]) „war so zurückhaltender Natur, dass es ihm fast unmöglich fiel zu einem stark vertrauensvollen Freundschafts-Bündnis zuerst die Hand zu bieten und sich froh und unbedingt hinzugeben, als es ein jugendliches Herz verlangt. Daher war es nicht leicht ihm näher zu kommen, zumal sein treffender Witz und seine Ironie oft wieder von ihm entfernten". Selbst Houwald stand Contessa noch nach 2jähriger vertraulicher Bekanntschaft so fern, dass er keine andern Rechte als die eines „Stubenburschen" auf ihn zu haben glaubte. In seiner Antwort auf einen Ferienbrief Contessas „ging Houwald das Herz auf und er sagte dem längst geliebten Freunde nun alles, was dieser ohne Worte nicht früher hatte verstehen wollen". Seine übrigen Mitschüler erkannten bald Contessas Überlegenheit an, umsomehr da er sie nur selten geltend machte und ihnen stets mit einer gewissen Gutmütigkeit entgegentrat.

In den öffentlichen Redeübungen des Pädagogiums und bei den Liebhaberaufführungen, die die Schüler unter sich veranstalteten, trat seine schauspielerische Anlage bald ebenso glücklich hervor, wie seine körperliche Gewandtheit und Überlegenheit ihm bei den Kriegsspielen der Schüler zu statten kam, in denen er stets zum Anführer gewählt wurde.[2])

In dieser Umgebung und bei der allgemeinen Anerkennung hätte man denken sollen, dass sich auch jene Anlage zu hypochondrischen Stimmungen verflüchtigt hätte. Aber nichts weniger als dies! Houwald berichtet uns, der Freund habe sich oft so unglücklich gefühlt, dass er Mut und Hoffnung fürs Leben zu verlieren fürchtete. Beweise eines köst-

---

[1]) In Houwalds Material zur Biographie.

[2]) Houwald in: Aus E. (so!) W. Contessas Leben, in Beckers Taschenbuch 1828 Leipzig. (Göschen), plaudert anmutig über allerlei Erlebnisse aus der Schüler- und Studentenzeit Contessas. Namentlich die Ereignisse, die zu seiner Verlobung führten, sind hier ausführlich dargestellt.

lichen Humors, die er jedoch daneben mitteilt, zeigen, dass bei einer glücklichen Gestaltung seines Lebens diese zweite Hauptsaite seines Innern die Oberhand hätte gewinnen können.

Zu Ostern 1798 verliess Carl Wilhelm die Anstalt, nachdem er also in nicht vier Jahren alle Klassen durchlaufen hatte, um die damals preussische Universität Erlangen zu beziehen, wo er am 27. April als Student der Rechte immatrikuliert wurde. Dem Zwang der Schule entronnen, mit reichlichen Mitteln ausgestattet, hat er sich jedoch allem andern als dem fleissigen Studium seiner Wissenschaft hingegeben. Die wenigen Vorlesungen, welche er belegte, besuchte er sehr unregelmässig. Desto mehr beschäftigten ihn Privatstudien, durch die er hier den Grund zu einer umfassenden literarischen und naturwissenschaftlichen Bildung legte. Er vervollkommnete sich in seiner schon in der Heimat erreichten Fertigkeit auf der Geige, die Houwald nie genug rühmen kann, zeichnete fleissig und schrieb für sich und seine Geliebten einige kleine Lieder nieder. Denn hier, vielleicht auch schon in Halle auf dem Pädagogium, hat er sich in allerlei Liebesverhältnisse verstrickt. Der vertrauliche Umgang mit jungen Mädchen wurde ihm bald unentbehrlich und er fand Gefallen daran, in seinen Geliebten Tugenden und Fähigkeiten zu erblicken und sie ihnen in poetischen Ergüssen zuzuschreiben, die die weit unter seiner Bildung stehenden Mädchen durchaus nicht besassen, und sich an ihren Launen in seinen weltschmerzlichen Stimmungen zu befestigen. Die wenigen kleinen Gedichte aus der Zeit vom März 1797 bis zum Oktober 1799, die Houwald pietätvoll in den IX. Band der Schriften aufgenommen hat, zeugen von solchen Gefühlen, in deren Ausdruck meist eine rührende Unbeholfenheit obwaltet. Im Gegensatz zu der Lyrik seines Bruders beginnt Carl Wilhelm mit den einfachsten, fast volkstümlichen Formen der Lyrik Höltys. Bürgers Einfluss ist hie und da im Ausdruck zu verspüren. Wie die Balladen Schillers, so wird auch Goethes Lyrik den Schülern des Pädagogiums nicht fremd geblieben sein. Ohne diese Bekannt-

schaft wäre dem jungen Studenten kaum die tändelnde und graziöse Leichtigkeit einiger dieser Stücke geglückt, die besonders beim ersten Eindruck über die Billigkeit und Trivialität des Ausdruckes der Gefühle hinwegtäuschen könnte. Ob jedes dieser vorhandenen Stücke ein Gewinn seiner tatsächlichen Liebesaffären ist, dürfte kaum festzustellen sein. Seinem freiherrlichen Freunde Houwald hat dieser Verkehr Contessas durchaus nicht zugesagt, und er zog deshalb den Freund im nächsten Jahre, wo auch er das Pädagogium verliess, nach Halle zurück. Die Übersiedlung fiel Contessa umso leichter, da er in Erlangen wenig Verkehr gefunden hatte, nur der begabte Berliner Student der Rechte Isaac Elias Itzig, der sich nach seinem Übertritt zum Christentum Julius Eduard Hitzig nannte und damals 18 Jahre alt schon einige Universitätssemester in Halle hinter sich hatte, und dessen Freund Jakob Ludwig Salomon sind im Winter mit ihm bekannt worden. In Halle[1]) bezog er wieder mit Houwald eine Wohnung, und die Freunde sammelten bald einen Kreis junger Leute um sich, die sich heiteren literarischen und musikalischen Vergnügungen hingaben. Der später zu bedeutendem Ansehen gelangte Violinspieler Heinrich Müller gab hier, E. von Houwald dort den Ton an. Man veranstaltete Quartettabende, brachte hie und da einer Angebeteten oder einem besonders verehrten Lehrer eine Serenade, und der heitere gesittete Kreis junger Leute scheint die angenehme Aufmerksamkeit der Bewohner der Musenstadt auf sich gelenkt zu haben. Contessa war durch sein fortgeschrittenes Geigenspiel und seine bedeutende schauspielerische Anlage eine seiner Zierden, liess sich aber durch Houwald auch in Halle nicht von dem ihm lieb gewordenen weiblichen Umgang fernhalten. So machte er denn auch die Bekanntschaft eines jungen Mädchens, deren Folgen weit über eine Tändelei hinausgingen. Die Bäckerstochter Johanna Jahn wurde zwei Jahre später, am 22. August 1802, seine Gattin.

Wir haben aus diesem Liebesfrühling vom März 1800

[1]) Hier ward er am 19. Mai vom Prorektor Krause immatrikuliert.

bis in den Winter 1801 hinein eine ganze Reihe von Liedern, meist in einfachster Form leicht hingeworfen, die immer noch mit dem Ausdruck im einzelnen ringend, dennoch jene bestechende, an Hölty gemahnende Leichtigkeit aufweisen, die schon seinen ersten Versuchen eigen war.

Manches ist misslungen oder unbedeutend. Daneben steht Gelungeneres:

Fahr hin.

Was rührst du wieder mit der kalten Hand
Du ödes Leben an das heisse Herz?
Zerreissest hart das süsse Band,
Das Täuschung lindernd um die Augen wand,
Und rufst zurück den langverbannten Schmerz?

So ist auf ewig dieser Lenz verblüht?
Erloschen dieser Liebe mildes Licht?
Die Sehnsucht, die im Busen glüht,
Die stumme Thräne, die dem Aug entflieht,
Dies alles rührt dich, kaltes Leben, nicht? —

So nimm ihn denn, den süssen Frieden hin,
Der kurze Zeit mein Herz so sanft gewiegt,
Fahr hin, du holde Täuscherin!
Leb ewig wohl; das Leben hat gesiegt!

Im Busen regt sich kein Verlangen mehr,
Mit Freuden trät ich aus dem Leben aus.
Vergebens blick' ich um mich her:
Der Lenz hat abgeblüht; die Welt ist leer;
Und Friede wohnet nur im dunkeln Haus.

Das vielfache Schwanken der in diesen Liedern ausgedrückten Stimmungen zwischen seligster Hoffnung und verzweifelter Hoffnungslosigkeit, die fast unvermittelte Folge von Liedern, die den Besitz der Geliebten bejubeln, auf solche, die ihren Verlust völlig mutlos beklagen, spiegelt die tatsächlichen Verhältnisse wieder.[1]) Contessa war sich ebensowenig

[1]) Alle diese Lieder gibt Houwald in chronologischer Folge in Schr. IX.

seiner Gefühle klar bewusst, wie er es seiner Absichten sein durfte. Der Bruder machte ihm gewiss in persönlichen Angelegenheiten keine Vorschriften. Vielleicht hat der im September 1801 erfolgte Tod der Mutter seinen Entschluss, das Mädchen schon vor dem Abschluss seiner Studien heimzuführen, verursacht. Über das Tatsächliche berichtet am besten ein Brief Contessas an Krause, den Houwald in Beckers Taschenbuch auf 1826 (herausgeg. von Kind) veröffentlicht. —

„Weimar, den 10. November 1802.

Ueber mein Leben in der Zeit, da ich Sie nicht gesehen habe, könnte ich eine ziemliche Anzahl Bogen füllen, wenn ich zu einer solchen Arbeit Lust hätte, oder wenn es überhaupt der Mühe werth wäre. Indessen etwas muss ich Ihnen doch erzählen, obgleich das Erzählen nicht meine Sache ist, weil Sie verlangen, dass ich Ihnen recht viel von mir selbst schreiben soll.

Um Sie sogleich in medias zu reissen, mache ich Ihnen bekannt, wenn Sie es nicht von der Hundertzüngigen schon wissen, dass ich mich von dem wüsten Meere des Junggesellen-Lebens in den Hafen der heiligen Ehe gesteuert habe.

Wollen Sie das Gleichniss umkehren, so habe ich auch nichts dawider. Wir können dann vielleicht alle beide Recht haben. Wollen Sie mir aber bald nachsteuern, so ist das noch besser und ich freue mich darauf, Sie zu bewillkommen.

Ist meine Feder wirklich die erste, die Ihnen diese Nachricht giebt, dann bitte ich Sie, den Brief ein Weilchen wegzulegen und sich erst von Ihrem Erstaunen zu erholen. Die Sache klingt in der That wunderbar. Sie hätten eher des Himmels Einfall geahnet, als diesen meinen Einfall, mich zu verheirathen.

Die Sache ging so zu:

Vor ungefähr drittehalb Jahren lernte ich zufälligerweise ein Mädchen in Halle kennen, eben nicht schön, aber hübsch, ungebildet, aber nicht verbildet, das war das erste, was ich bemerkte. Später sah ich, dass sie einen graden natürlichen

Verstand, ein tiefes Gefühl, wahre reine Herzensgüte, auf die ich jetzt mehr Werth lege als ehemals, und eine unverkrüppelte Weiblichkeit besass. Ihr Ruf war, selbst in Halle, der unbescholtenste, bis zu der Bekanntschaft mit mir. Geschwindes Zutrauen gehört nicht unter meine gute Eigenschaften. Was ich hier gesagt habe, das glaubte ich erst einer langen Erfahrung. Ich war dem Mädchen von ganzem Herzen gut, besonders da ich sah, dass sie mich über alles liebte; aber doch verliess ich sie, um nach Schlesien zu gehen. Ich wollte zwar wiederkommen, allein über meine eigentliche Absicht schlüpfte ich vor mir selbst mit grossem Leichtsinn hinweg. Einen bestimmten Plan hatte ich noch gar nicht, als den, mich jeder Dienstbarkeit zu erwehren. — Der Minister won Hoym schien sich auch der Anerbietungen, die er meinem Bruder, mich betreffend, gemacht hatte, nicht zu erinnern, und überhaupt wimmelte es in ganz Schlesien von Referendarien bei der Kammer. Die schlesischen Frauenzimmer gaben mir einen bestimmten Ekel vor aller Scheinbildung und Verbildung. Kurz nach ein paar Monaten fühlte ich wieder die grösste Sehnsucht nach Halle, ich packte mein Bündel, fest entschlossen nur mir und den Wissenschaften zu leben, und mein gutes Hannchen nicht wieder zu verlassen. Indess erwachte doch die alte Lust, Paris zu sehen, mit grosser Stärke. Ich wusste zwei Freunde dort, zwei andere wollten die Reise mit mir machen. Die Versuchung war zu gross. — Als ich nach einem Jahr zurückkam, fand ich Schwierigkeiten, die ich nicht überwinden wollte. Ich hatte bis jetzt immer eine grosse Abneigung, nicht vor dem häuslichen Leben, sondern vor dem blossen Worte: heirathen, gehabt, die eigentlich auf keinen hellen Gründen beruhte, eine blosse Idiosynkrasie. Es wäre mir leicht gewesen, das Mädchen zu überreden, ohne den Freipass des schwarzen Mannes mit mir zu gehen, aber ich sah, dass es ihr einen grossen Kampf kosten würde, um ihrer Mutter und Verwandten willen. Daher nun mancherlei Verwirrung und Verwickelung bis meine Vernunft über mein Vorurtheil siegte, und ich den gordischen Knoten nicht zu zerhauen,

sondern durch Knüpfung eines andern, zu lösen beschloss. Den 22. August liess ich mich in aller Stille trauen, und wir fuhren noch denselben Tag nach Weimar ab. — Dass diese Heirath grosses Aufsehen in Halle gemacht hat, das glauben Sie u. s. w.“

Der Plan zu dem in diesem Brief erwähnten Winteraufenthalt in Paris ist von Carl Wilhelm, wie Houwald meint, auch zu dem Zweck gefasst worden, sich die Gedanken an Hannnchen aus den Kopf zu schlagen. Er erreichte in der Tat gerade das Entgegengesetzte, nämlich dass sich die Sehnsucht nach ihrem Besitz verstärkte.

Heinrich Müller war schon ein Jahr vorher zu Fuss von Halle nach Paris gewandert, um Schüler des berühmten Violinspielers Rohde zu werden. Ihm hatten Contessa und Houwald versprochen, bald nachzufolgen.

Während des Aufenthalts in der Heimat zeugen einige Gedichte von der Sehnsucht nach der Geliebten, und eines von ihnen gibt in nicht misszuverstehender Weise die Hoffnung des Glückes kund, das er für sich an Hannchens Seite erwartet.[1])

Im Reiche Rübezahls hat ihn vorübergehend der Versuch eines grösseren Epos in unregelmässigen Reimzeilen beschäftigt, in deren Mittelpunkt der heimatliche Berggeist zu stehen bestimmt war. Houwald teilt ein grösseres Fragment, den Anfang mit.[2]) Die Zeilen beweisen, wie rasch Contessa sich von jener Unbeholfenheit seiner ersten Versuche befreite. Im Ausdruck dürfte in dem verhältnismässig langen Stück, das inhaltlich auf einen hellen leichten Ton gestimmt, einen recht günstigen Eindruck macht, kaum ein Makel sein. Fraglich, ob sich gerade „Rübezahls Liebesabenteuer“ zu einer

[1]) Schr. IX. S. 82. Der Traum. Im August 1801.

[2]) Rübezahls Liebes-Abenteuer. Ein Bruchstück Schr. IX. S. 37 ff. — In Kinds Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf 1820 ist das eingelegte sehr anmutige Lied S. 40 f. mit einer Komposition von Dotzauer mitgeteilt.

derartigen Behandlung besonders eignen, ob nicht andere Schwänke vom Berggeist vorzuziehen gewesen wären. Von dem Tenor der Rübezahlvulgata und von Musäus weicht Contessa in den Vorgängen völlig ab. In Form und Inhalt zeigt sich der Einfluss Wielands, wie das ja zu erwarten ist, auf Schritt und Tritt. Der harmlose, gewinnende Ton des Ganzen erinnert jedoch wieder an die heitersten Sachen Höltys.

Der endgültige Entschluss zur Pariser Reise unterbrach diese Arbeit Carl Wilhelms. Das Verlangen nach der Erfüllung seines Planes ist Gegenstand einiger Lieder dieser Zeit.[1])

Im Herbst machte er sich zuerst nach Halle auf. Hier wurde Hannchen wieder aufgesucht, und er versuchte im Verkehr mit ihr einen leichteren, scherzenden Ton anzuschlagen. Die recht romantische Geschichte, die Houwald uns über den Abschied und die Zeit der Trennung mitteilt (S. 45), hat wohl sicher nicht die von ihm angegebene Bedeutung gehabt. Wie wir wissen, hat Contessa schon früher den Entschluss gefasst, bei Hannchen sein Lebensglück zu suchen. — Überhaupt stellt der Freund den Ausschlag, den seine Persönlichkeit in diesen Dingen gegeben hat, etwas stark in den Vordergrund, und es haben seine Bemühungen, Contessas Mentor zu spielen, bei diesem nicht gerade grossen Dank und wenig Beachtung geerntet.

Die Reisenden, Bartels, der dritte Stubengenosse Houwalds und Contessas vom Pädagogium her, und Contessa — Houwald musste zurückbleiben — zogen nun weiter, an den Rhein und zum Vierwaldstättersee. Der Rigi wurde bestiegen. Aber die Begierde den Schauplatz zu sehen

„wo ein ungeheures Spiel
Zwölf Jahre schon gespielt und noch kein Vorhang fiel“

trieb die Jünglinge, zu ihrem Ziel zu gelangen. Hier erfuhr Contessa im vertrauten Umgang mit Müller und durch den Besuch der Bühnen der Hauptstadt der Welt Anregungen man-

[1]) „Verlangen“; Schr. IX. S. 79 „Die Reisenden“; „Ebenda“ S. 83.

cher Art, die für seine spätere Tätigkeit fruchtbringend werden sollten. Daneben weilte er mit regem Interesse an den Orten, die Spuren der letzten grossen Ereignisse aufwiesen, und in einem gereimten Brief an Krause teilt er selbst mit:[1])

Den Corsenjüngling sah ich, der Bewunderung werth,
Der seinen Namen mit dem Schwert
In der Geschichte lautes Erz geschrieben.
Aus Marmor sprach zu mir der Griechen hoher Geist,
Und ihre Götter sah ich staunend um mich stehen;
Und bald so mild, wie Frühlingswinde gehen,
Bald wie der Sturm die Eichen niederreisst,
Fühlt' ich Begeisterung durch meinen Busen wehen,
Als ich vor Raphaels und Guidos Schöpfung stand,
Die ihre Farben nur des Himmels lichten Höhen
Der armen Erde nicht entwandt.
Ich kehrte heim; nicht wie ich fortgegangen
Kehrt ich zurück ins teutsche Vaterland.
Aus meiner Seele war das heftige Verlangen
Nach immer Neuem weggebannt,
Und freundlich war darin der Glaube aufgegangen,
Das Glück wird nicht auf fremder Flur gefangen;
Es sucht von selbst den häuslich stillen Heerd
Es bleibt an keinem Schimmer hangen;
Bei dem ist's nimmer eingekehrt.[2])
Kommt wieder her zu uns der holde Lenz gezogen
Dann kommt die Schwalbe mitgeflogen,
Und baut das lang verlassne Nest.
So kam ich auch aus fernem Lande wieder
Und lasse da mich mit dem Frühling nieder,
Wo sichs am besten bauen lässt.
Die Liebe hat sich heimlich eingefunden;
Sie schlingt um mich ein auflöslich Band;
Mit manchem Edeln bin ich eng verbunden;
Reichst du mir nicht auch wieder deine Hand;
Mein Herz hat deiner nicht vergessen,
Die Hand vergass dich nur allein.
Willst du es ihr vergeben und vergessen?
Ich biete dir die Rechte; — schlägst du ein?

[1]) Epistel an Krause in Bayreuth Schr. IX. S. 94, 95 ff.
[2]) Offenbar die richtige Lesart für „immer“ bei Houwald

In Weimar führte Contessa wieder ein durchaus eingezogenes Leben, trieb historische und mineralogische Studien, und begann damit, kleine Lustspiele nach französischem Muster zu verfassen.[1])

Sein grosser Hang zur Bequemlichkeit begann hier zuerst stärker hervorzutreten, und seine Gattin suchte jede Störung von ihm abzulenken und erfüllte ihm jeden Wunsch. „Wäre sie leben geblieben, es würde wenigstens um Contessas Ruhe und Zufriedenheit gut bestellt gewesen sein," sagt selbst Houwald, der mit dieser Ehe des Freundes doch nicht eben zufrieden ist. Ja, gibt er doch ihr die Schuld, dass Contessa, „trotz der grossen Hoffnungen, zu welchen die Entwickelung seines Geistes berechtigt, sich dennoch in so enge unbedeutende Gränzen des bürgerlichen Lebens habe einschliessen lassen können[2])", oder, wie er es an anderer Stelle ausdrückt: hätte er sie nicht heimgeführt, so würde er „statt einer Frau eine Anstellung im Staate gesucht haben und so gewiss ein sehr bedeutender Mann geworden sein".

Wir werden sehen, dass Houwalds Antwort auf die obige Frage nur zum kleinen Teil richtig gewesen, dass es vielmehr in der Hauptsuche ganz andere und Houwald selbst viel näher angehende Dinge waren, die Wilhelm Contessas Leben zu einem verfehlten stempelten.

Vielmehr war dieser schon am 13. März 1803, wo Hannchen an den Folgen einer zu frühen Niederkunft starb, durchaus Herr seiner Entschliessungen. Aber es fiel ihm nicht ein, eine neue Laufbahn etwa nach Houwalds Wünschen zu beginnen. Mit Hannchens Tod ist vielmehr jede Lust und Kraft zu einem solchen Entschluss aus seiner Seele geschwunden, und wir werden ihren Verlust als die erste grosse Hinderung seiner Schaffenskraft und seines eben erwachten Lebensmutes zu betrachten haben.

---

[1]) Den „Doktor der Philosophie", den ihm sämtliche Todesanzeigen wie der Hitzigsche Nekrolog zuerteilen, hat er sich nicht erworben. Sein juristisches Studium ist nicht beendigt worden.

[2]) Beckers Taschenbuch auf 1828, S. 213.

Es ist ganz unerfindlich, wie gerade Contessas nächster Freund nie hat einsehen lernen, dass er nach Hannchens Hingang nach so kurzer Ehe jede Lust und Kraft zu einem Beruf, zu dem er schon vorher durch sein schwer zugängliches Wesen eben nicht bestimmt schien, nach seiner ganzen Anlage hatte verlieren müssen. Die Dokumente des tiefen Schmerzes um seine Gattin hat uns Houwald sogar selbst mitgeteilt.

Als nach ihrem Tod der Frühling ins Land kommt, ohne dass sie an seiner Seite weilt, schreibt der Verlassene die Zeilen des Liedes „Hannchen“ nieder, die Houwald im IX. Band seiner Schriften mitteilt (S. 97):

Hannchen. (1803.)

Wie alte Freunde kommen aus dem Hain
Des Waldhorns Töne her zu mir gegangen;
Mit ihnen ziehen Sehnsucht und Verlangen
In meiner Brust aufs neue ein.

Verlangst du mit der Welle hin zu fliehn,
Und dich im Meeresschoosse zu verlieren?
Soll dich der Wind auf jenen Wolken führen,
Die fort in fremde Länder ziehn?

Verlangst du nach der süssen Nachtigall?
Willst mit dem Frühling durch die Wiesen gehen
Und nach den zarten Blumenkindern sehen,
Und mit ihm ruhn am Wasserfall?

Die Welle flieht, doch flieht sie nicht zu ihr
Und weilet spielend nicht zu ihren Füssen!
Die Wolken dürfen jenes Land nicht grüssen,
Wohin die Gute ging von mir.

Und kommt der Frühling wieder zu uns her,
Werd' ich nach meiner Blume trauernd fragen,
Und trauernd wird die Nachtigall mir sagen:
Die süsse Blume ist nicht mehr!

Die Erde nahm und lässt sie nimmer los;
Kein Sehnen, kein Verlangen bringt sie wieder.
Drum schlag ich flehend meine Augen nieder;
O nimm mich auch in deinen Schooss!

In zwei weiteren Publikationen veröffentlicht Houwald ferner Bruchstücke von Briefen Contessas, in denen er Freunden seinen Verlust mitteilt. Ein Brief schon vom April 1803 findet sich „Denkmäler“ 5. Heft S. 89 ff:

„Mein geliebtes armes Hannchen ist vor 6 Wochen gestorben. Ich sah ihren Tod schon lange vorher, denn die vollkommene Auszehrung war nicht mehr zu verkennen, und sie selbst sagte oft zu mir, ich werde im März sterben! aber ich vermutete ihn doch nicht so nahe. Am 13. März schlief sie nach vielen Leiden sanft und auf immer ein. Ich könnte dir stundenlang erzählen von ihrer Geduld, von ihrer Standhaftigkeit mit der sie dem Tode ins Gesicht sah, und von ihrer unaussprechlichen Liebe gegen mich bis auf den letzten Augenblick. Die schönste Zeit meines Lebens ist vorbei. Der nur allein kann es fühlen, wie mir zu Muthe ist, der so mit allen Kräften der Seele geliebt ward, wie ich, der so wie ich sagen konnte: „Sie gehörte ganz mein eigen und auch ich gehörte ihr! Dies Niemandem mehr angehören, dies isoliert stehen ist fürchterlich.“

Einen zweiten, an Krause gerichteten Brief teilt Houwald in Beckers Taschenbuch (1828) mit (S. 245 ff).

„Weimar, den 25. Mai 1803.

Endlich komme ich dazu, Ihren lieben Brief, mein bester Krause, zu beantworten! Dass die Abhaltungen, die ich gehabt, theils zu den härtesten gehören, die ein Mensch haben kann, das haben Sie vielleicht schon durch Gottlob Houwald erfahren, und mich gewiss herzlich bedauert. Meine Frau ist gestorben. Ich kann das jetzt ziemlich ruhig sagen; aber es hatte mich hart getroffen. Wie ich Sie kenne, mussten Sie gegen eine solche Heirat viel einzuwenden haben, wie überhaupt jeder Dritter, der nicht ganz genau unterrichtet war. Aber abgerechnet sogar, dass mich eine unbegrenzte Notwendigkeit zu der Wahl drängte, ein Schurke zu seyn, oder ein braves Mädchen glücklich zu machen, so lagen schon in dem Character meines armen Hannchens, in ihrem wahren

Naturadel, in ihrer unbegrenzten Liebe, die besten Gründe für diese Heirath, wenn ich mich selbst liebte. — Ich habe unendlich viel verloren, mein guter Krause. So meint es niemand auf der Welt mit mir, ein solches — wie soll ich sagen — ein solches Doppelleben werde ich nie wieder leben[1]).“ — —

Am 29. Juni 1803 schreibt Contessa:[1])

„Ich sitze nun wieder ganz einsam auf meinem Stübchen, wenigstens sind den grössten Theil des Tages Bücher, Steine, meine Feder und meine Katze meine einzigen Gesellschafter. Dafür ist es auch herrlich in meinem Stübchen. An dem einen Fenster laufen Bohnen-Ranken lustig in die Höhe und draussen streckt ein grosser Fliederbaum seine dickbelaubten Zweige jedem Sonnenstrahl entgegen und zieht mit seinen weissen Blüthenbüscheln ein mannigfach gestaltetes Heer von Insekten herbei. Ausser ihrem Gesumme und dem vertraulichen Geschwätz eines Vogels, der sich auf einem nahen Baume niedergesetzt, höre ich selten einen Laut von Lebendigen. Mitunter giebts freilich ein bischen Kindergeschrei; das schadet aber nichts, die Kinder sind mir lieb geworden. Wenn man doch immer ein Kind bliebe! — Im Ganzen ist mir doch mein Leben zur Last. — Als mein Hannchen noch zu der Welt ausser mir gehörte, da war mir diese Welt lieb, ich betrachtete mich als dazu gehörend, und untersuchte und klügelte nicht. Seit sie todt ist komme ich mir fremd vor, ich betrachte die Welt als wie von aussen; vieles ist mir zwar jetzt klarer und bestimmter, aber man ersieht sich wahrlich keine Freude daran. — Die glücklichen Menschen, die mit weissen Haaren noch mit Kinder-Augen um sich schauen! — Werdet wie die Kinder! — Das ist der Ausspruch der tiefsten Weisheit!“

Das zurückgezogene Leben, welches Wilhelm aus Bequemlichkeit geführt hatte, setzte er nun fort aus Melancholie. So spann er sich denn in sein Stübchen ein und verliess

[1]) Denkmäler, a. a. O. 5tes Heft, S. 90 f.

dies wohl nur selten. Immer aber, wenn Schillers Jamben von der Bühne tönten, wird man ihn — der schon auf dem Pädagogium „Der Taucher“ hiess, da er nach dem Erscheinen des Balladenalmanachs dieses Gedicht im öffentlichen Schulakt zu ergreifendem Vortrag gebracht hatte — auf seinem Platz im Theater haben sehen können. Persönlich hat er sich den Dichterfürten aus Scheu und Bescheidenheit, aber wohl auch aus nachlässiger Bequemlichkeit nie genähert. Seinen geringen Verkehr in Weimar machten unbedeutendere Männer aus. Heinrich Voss, der zu dem Hallischen Freundeskreis gehört hatte, dürfte wohl bei ihm eingekehrt sein. Näher traten ihm Seidel, der frühere Sekretär Goethes, der jetzt als Landrentmeister angestellt war, der Schauspieler Malcolmi und dessen geistreiche und liebenswürdige Tochter Amalie, die später berühmte Madame Wolf.[1]) Schauspielerverkehr dürfte ihn, an dem nach Houwalds ernsthafter Behauptung einer der grössten Komiker verloren gegangen ist, wohl auch sonst am meisten angezogen haben. Vielleicht gilt auch die neue vorübergehende Neigung, die im Juni 1804 sich einstellt, einer Schönen vom Theater. Der Frieden, der ihn seit Hannchens Tod verlassen, kehrte nicht wieder. Neben heitern Gelegenheitsgedichten finden wir in diesen Tagen immer solche, die den „Untersucher und Klügler“ von seiner grauesten Seite zeigen. Lang-

[1]) An sie richtet er folgende Zeilen (Ged. S. 99):

An Dem. Malcolmi.

Nach der Aufführung der Jungfrau von Orleans in Weimar.
Im April 1803.

Wenn herrlich nun dein Werk vollbracht hienieden,
Die Erde fliehet unter deinen Füssen,
Der Engel Schaaren dich als Schwester grüssen,
Du sinkst, auf deinem Antlitz Gottes Frieden;
Da regts gewaltig sich in jeder Brust,
Und jeder, jeder wünscht mit dir zu sterben,
Mit dir zu theilen deinen kurzen Schmerz,
Mit dir die ewge Freude zu erwerben!
Doch leise, leise flüstert mir mein Herz: —
Vergieb, du Heilige! ich kann nicht widerstreben
Ach! grössre Seligkeit wärs doch, mit dir zu leben!

weile und Missmut, Schmerz und Krankheit lassen ihm die Schöpfung trüb und kalt, das Leben als eine Last, eine Strafe des Schicksals erscheinen. „Das jämmerliche Puppenspiel“ des Lebens für ein Glück zu nehmen, bezeichnet er als ein Vorrecht „der Narren grosser Zunft“, dem Gedanken des Narrenbundes seines Bruders vorgreifend. „O nehmt ihm seinen süssen Wahnsinn nicht!“ fleht er in den krausen vers irréguliers der unvollendeten Epistel, die Houwald — wohl als eine Probe derartiger Ergüsse des phlegmatischen Melancholikus Contessa — mitteilt, und die mit dem Übergang zu einer Aufforderung zum Lebensgenusse abbricht.[1])

Aus solchen Stimmungen riss ihn vorübergehend eine Reise nach Straupitz, dem Familiengut der Houwalds, wo er nach der längeren Trennung zum ersten Mal wieder den Freund umarmte. Die Schatten, die durch die Liebschaft und Ehe mit Hannchen auf diese Freundschaft gefallen waren, wurden hier vollends verscheucht, und Houwald erinnert sich offenbar mit Freude der Tage, wo er den Freund in der Abgeschiedenheit des Spreewalds ganz geniessen konnte. Hebels „Alemannische Gedichte“, die die Freunde in dieser Idylle kennen lernten, wurden ihnen denn besonders lieb und hielten die Erinnerung an diese Tage in ihnen fest.

Die muntere Stimmung, die Contessa von Straupitz mitnahm, — hoffte er doch, dass ihm der Freund bald nachfolgen würde, um mit ihm den Bruder in Hirschberg zu besuchen, wohin er jetzt eilte — verlor er selbst nicht, als er unterwegs im Gasthaus des Städtchens Muskau von Langeweile geplagt wurde. Hier warf er die launigen Verse an Houwald aufs Papier, die mit zu dem Besten und Leichtesten gehören, was er überhaupt geschrieben hat.

Ich setze einen Teil der liebenswürdigen Improvisation hierher[2]).

. . . Beim ersten Schritt auf Muskaus Pflaster,
Gähnt mir mit grosser Seelenruh'

[1]) Schr. IX. S. 100 ff.
[2]) Schr. IX. S. 108 ff.

Der Meister von der Post, sein Pfeifchen Knaster
Bedächtig schmauchend, diese Worte zu:
'S sind keine Pferde zu bekommen,
Der Graf von X hat alle weggenommen!
Und gähnend voll Geduld ergeb' ich mich darein.[1])
Und in das Zimmer führt die Magd mich gähnend ein,
Selbst nicht gemacht das Gähnen zu verscheuchen
Mit einer Langeweile ohne Gleichen,
Lümml' ich zum Fenster gähnend mich hinaus,
Und gähnend spannt der Schwager aus,
Kommt dann mit offnem Maul und schweren Schritten,
Um sich das Trinkgeld auszubitten,
Drauf: klipp, klipp, klapp! — und alles still und stumm.
Drei Gänse nur ganz leise schnatternd, latschen
Mit breiten Füssen auf dem Markt herum;
Zwei alte Weiber stehn an jener Eck' und klatschen;
Dumpf murmelt mir zu diesem Chor
Der Brunnen dort den Grundbass vor;
Die alten Häuser selbst mit Schadenfreude stehn
Und schneiden mir langweilige Gesichter;
Die Sonne, die zum Schlafengehn
In einen Wolkenschlafrock immer dichter
Sich popelt, guckt mit so verblasstem Schein,
So schläfrig und so wässerig herein,
Als würd auf ihrem Rand soeben
Ein Iffland-Kotzebusches-Thränenspiel gegeben,
Jetzt stieg mein Elend auf dem höchsten Grad empor.
Kaum wusst' ich ob ich schwämme oder stände,
Gedankenlos starrt' ich auf meine Hände;
Sie kamen mir wie fremde Hände vor,
Und wärs mir nicht gelungen, mich
Im Zweifel bei der Nase noch zu ziehen,
So hätt' ich fast geglaubt, der Teufel habe sich
In Noth um einen Kopf, den meinigen geliehen.
Doch nun rafft ich mich auf mit meiner letzten Kraft.
Es wird der schwarze Nektar der Levante,
Der manche Lethargie schon bannte,
In grossem Kruge auf den Tisch geschafft,
Und bis das Feuer sich in meinem Kopfe findet,
Der Tabakskopf indessen angezündet.
Drauf leg' ich mir
Ein Blättchen weiss Papier,

[1]) Houwald hat die Lesart: vor.

Gleich wie dem Seidenwurm für seine Eier unter,
Und trinkend, rauchend, verselnd werd ich munter.
Die Langeweile flieht auf blauen Wölkchen hin,
Die von den Lippen sich zum Himmel kräuseln,
Und reger stets und lustiger umsäuseln
Die leichten Schwingen mich von bunten Fantasien.
Schon seh' ich meiner Heimath Berge glühn!
Wie sie aus blauer Ferne grüssend winken!
Wie sie das Gold der Abendsonne trinken!
Und wunderbar gestaltet ziehn
Am Abhang, geisterbleich, die Wolken auf nieder,
Und von der schroffen Klippe fliehn
Des Giessbachs Wellen in das Thal hernieder,
Wo Lieblichkeit und Reiz in tausend Formen blühn;
Und ihr, seyd mir gegrüsst, ihr heilgen Bäume,
Erinnrung spricht aus eurem leisen Wehn;
In euern Wipfeln schlummern goldne Träume!
Hier lächelte durch bunte Wolkensäume
Der Kindheit Morgenhimmel mir so schön!
Hier saht ihr oft den Knaben träumend stehn,
Die Wirklichkeit lag noch verhüllt im Keime. . . .

Offenbar lässt sich die formale Schulung, die sich Contessa während seines kurzen Weimarer Aufenthaltes erworben, ebenso wie seine Beanlagung zu einem vortrefflichen Humoristen aus den Zeilen des Briefes ersehen.

Kaum aber sass er wieder in seinem Weimarer Stübchen, als das sehnsüchtige Verlangen nach dem verlorenen Glück, welches ihm hier gelächelt hatte, von neuem den Humoristen in den Nörgler, in den „ernsten Narren“, wie sein Bruder sich ausdrückt, verwandelte.

Zweites Kapitel.

Carl Wilhelm Contessa und die Liebhaberbühne des Pädagogiums. — Umarbeitungen französischer Lustspiele. — Die ersten Stücke: Der Weiberfeind. Das Rätsel. — Übersiedelung nach Berlin. Zweite Ehe. — Fortsetzungen des Rätsels. Der Findling. Ich bin mein Bruder. — Übersetzungen und Operndichtung: Molière, Delaunay, Saintfoix, Brühl. — Christian Jacob Contessas Schauspiel „Alfred".

Es war eine merkwürdige Laune des Zufalls, die den mürrischen, in sich verschlossenen, aber gutmütigen schlesischen Kaufmannssohn, und den glänzend begabten, gewandten Sprössling des lausitzischen Freiherrngeschlechts als Zimmergenossen auf dem Pädagogium zu Halle in fast kindischem Spiel die Leistungen und Beifallsbezeugungen gleichsam vorausnehmen liess, die sich später in der grösseren Welt verwirklichen sollten. Aber geben wir dem einen der Beteiligten, Ernst v. Houwald, selbst das Wort:[1])

„Man hatte eine Sprichwörter-Gesellschaft errichtet, die sich in zwei Partheien teilte; zum Director der einen war Contessa, zum Director der anderen war ich erwählt worden. Beide Abtheilungen traten wechselweise auf einem kleinen, von einem Mitgliede der Gesellschaft selbst gemahlten Theater, an den Sonntagen Nachmittags auf. Durch Vorbereitungen und durch Auswendiglernen der Rollen wurde den ernsten Studien keine Zeit entzogen, denn immer nur erst am Tage der Vorstellung selbst, trug der Direktor die Fabel des aufzuführenden Stückes seiner Gesellschaft in Form einer Erzählung vor. Dann wurden die Rollen vertheilt und auf der Stelle die Vorstellung aus dem Stegreif begonnen. Contessa

[1]) Houwald, Beckers Taschenbuch auf 1828. S. 216 ff.

führte mit seiner Gesellschaft fast ausschliesslich Lustspiele auf, ich mit der meinigen hingegen ernstere Dramen, wohl gar Trauerspiele. Die ersteren zogen zu meinem Leidwesen das junge Publikum bei weitem mehr an, zumal sie Contessas eigenes Spiel würzte, in welchem sich ein eminentes Talent zur Komik und eine grosse Geschicklichkeit, einzelne Charakter aufzufassen und darzustellen, hervortat. Er hatte Jffland gesehen[1]) und wusste ihm vortrefflich nachzuahmen, besass auch viel Gewandtheit im Extemporiren, dergestalt, dass nicht allein die Zuschauer, sondern auch die Mitspielenden selbst oft so davon überrascht wurden, dass sich alle unwiederstehlich dem Lachen hingaben und minutenlang das Spiel ganz aufhören musste, während Contessa hierbei keine Miene verzog und niemals aus seiner Rolle fiel. Wie er sich nun hier schon ausschliesslich zum Lustpiel hinneigte, so konnte er auch eine geheime Freude daran nicht verbergen, wenn die Trauerspiele, welche ich mit meiner Gesellschaft aufzuführen bemüht war, durch irgend ein komisches Misslingen in Lachen endigten."

Auf der Universität begann dann Contessa von seinem Talent auch dazu Gebrauch zu machen, dass er solche kleine Scenen niederschrieb. Aber die Niederlegung in einem ausgeführten Lustspiel verlangte doch ganz andere Fähigkeiten und Vorkenntnisse als das Extemporieren nach einem in der Hauptsache vorgedachten, auch wohl schon technisch im Ganzen vorbereiteten Stoff, wenn man allerdings jene primitiven Übungen für die Erkenntnis des technisch Möglichen und des dramatisch Wirksamen immerhin recht hoch anschlagen muss.

Seine Hinneigung zum Lustspiel mag die französische Bühne in Paris, die dem Geschmack des Deutschen in den Stücken dieser Gattung so viel näher kam, als in ihren Tragödien, bestärkt und vertieft haben. Contessa sah hier Komiker wie Dazincourt und Dugazon in den Stücken von Marivaux, Destouches und Molière, und konnte so die feinere

[1]) Contessa kann also wohl schon einmal in Berlin gewesen sein, wo Jffland seit 1796 wirkte.

Art sowohl der französichen Komödiendichter wie ihrer Interpreten an der Quelle von den Plattheiten der halb sinnlosen und sich doch immer wiederholenden Vor- und Nachspiele mit und ohne Gesang, die das grosse Publikum bei uns ins Theater zogen, ebenso wie von der groben Komik der deutschen Hanswurstdarsteller unterscheiden lernen, die immer noch auf den Bühnen die humoristischen Rollen inne hatten.

Die geistvollen Funken, die Tieck dann in seinen satirischen Lustspielen ohne Gewinn für die Bühne verpuffte, konnten nichts daran ändern, dass bei dem Mangel an guten Originallustspielen — alle Anknüpfungen Engels, Töpfers u. a. an die „Minna von Barnhelm“ waren ja an und für sich ohne neue Züge und Originalität — die gehaltlosen und sittlich auf so geringer Stufe stehenden Arbeiten Kotzebues sund die auf fast ebenso grobe Instinkte spekulierenden Sache Ifflands durch ihre geschickte Technik ihren grossen Erfolg hatten. Jener übergrosse Strom von Übersetzungen und Bearbeitungen französischer Lustpiele, zu dem selbst ein Schiller seine Beiträge spendete, machte den gehaltvollsten Teil des humoristischen Bestandes des deutschen Bühnenrepertoires aus. Das zeitweilige Stagnieren der Produktion auf diesem Gebiet, das rasche Veralten der in den Stücken geschilderten Zustände und verspotteten Missbräuche in jenen bewegten Zeiten, die starke Veränderung selbst der modischen Tracht und der Uniform um die Jahrhundertwende musste jedoch selbst die besseren selbständigeren Arbeiten nach französischem Muster, wie sie in eben nicht grosser Zahl vorlagen, bald wieder von der Bühne verdrängen. Ganz abgesehen sei davon, dass auch diese den ohnehin nicht tiefen Humor der französischen Vorlagen statt in die Tiefe in die Breite zogen, an die Stelle des französichen Esprit weit gröbere Äquivalente setzten und es dahin brachten, dass der oft so leere Wortwitz der Vorlage durch die Langweiligkeit des Vortrags in öde gequälte Ungereimtheit verkehrt ward.

Wenn sich Carl Wilhelm Contessa nun neuerdings bemüht hat, im Anschlusse an die französische Komödie für

die deutsche Bühne etwas zu leisten, so kam er mit dieser Tätigkeit um mehr als ein Jahrzehnt zu spät. Sein Wesen wurzelte doch zu tief im 18. Jahrhundert, als dass er für die Richtung, in welcher sich ein neues deutsches Konversationslustspiel hätte gestalten lassen, das rechte Verständnis hätte haben können. Ansätze zu einem solchen sind allerdings gemacht, und seine Einakter konnten immerhin für ihre Zeit für vollendet gelten. Ebenso schnell aber veralteten sie auch und mit dem wiederholten Wechsel des Kostüms ging auch ihre Wirkung verloren. Heute, wo wir für diese frühere Biedermeierzeit Interesse zeigen und versuchen, sie in mannigfacher Art auch auf der Bühne wieder aufleben zu lassen, würde auch das eine oder das andere dieser Lustspielchen Contessas einige Beachtung finden können.

Es klingt fast wie eine hohe Anerkennung, wenn der alte Tieck, der wahrlich nicht mit dem besten Vorurteil dem Busenfreunde Houwalds entgegentreten konnte, in folgendem Zusammenhang[1]) Contessas Namen nennt, nachdem er die bekannte Lessingstelle zitiert hat:

„Daher kommt es denn auch, dass unsere schöne Litteratur, ich will nicht blos sagen gegen die schöne Litteratur der alten, sondern sogar fast gegen aller anderer Völker ihre, ein so jugendliches, ja kindisches Ansehen hat, und noch lange, lange haben wird. An Blut und Leben, an Farbe und Feuer, fehlt es ihr endlich nicht, aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gerne zur Hand nimmt, wenn er, zu seiner Erholung und Stärkung, einmal ausser dem einförmigen, ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will! Welche Nahrung kann ein Mann so z. B. in unsern höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Spässchen wie man sie alle Tage auf den Gassen hört; solches Zeug macht zwar das Parterre zu lachen, das sich vergnügt, so gut es kann; wer aber von

[1]) Tieck, Kritische Schriften, Leipzig 1853. III. S. 216.

ihm mehr als den Bauch erschüttern will, der ist einmal dagewesen und kommt nicht wieder.“

Da fügt Tieck hinzu:

„Es wäre undankbar, zu gestehen, dass seitdem viel, viel für unsere vaterländische Literatur gethan ist; aber auch für das Lustspiel? Mich dünkt — diese Worte passen auf die meisten Arbeiten unseres Kotzebue, Ziegler und wie sie heissen mögen — vorzüglich aber auf diese neuesten komischen Versuche.

Immerdar ist das Lustspiel die schwache Seite unserer Literatur gewesen, immer haben ungünstige Verhältnisse aller Art die Ausbildung desselben gehindert, und in unsern Tagen darf es uns wieder leid thun, dass ein so feines Talent, wie das des Contessa, sich nicht ganz mit Begeisterung und fleissigem Studium der Ausarbeitung wahrer Komödien hingegeben hat; mich dünkt, er hätte alles was dazu gehört, wenn er sich die Sache nicht zu leicht machte und nicht zu sehr in der schon ausgefahrenen Strasse bliebe.“

Dass in den Anfängen der dramatischen Versuche Contessas das „fleissige Studium“ durchaus gemangelt habe, ist wohl kein berechtigtes Monitum. Zwar schienen seine mineralogischen und historischen Studien — wohl gemerkt, nur zu eigener, persönlicher Belehrung und Unterhaltung vorgenommen — ihn in den Jahren in Halle und auch in den ersten Weimarer Monaten nachhaltiger und in erster Linie zu beschäftigen. Aber die dichterischen Versuche dieser Zeit — soweit sie nicht reine Gelegenheitspoesie gewesen und abgesehen von dem Versuch jenes Rübezahlepos — beschränkten sich auf die Ausarbeitung eines Lustspiels, das nach französischem Vorbild „versifiziert“ war. Ob hier bereits der Alexandriner angewandt worden ist, was wohl zunächst anzunehmen wäre, oder ob ein anderes Versmass vorgezogen wurde, lässt sich nicht sagen, denn es ist dieses Lustspiel nach Houwalds allerdings wenig massgeblichem Urteil „in jeder Beziehung höchst dürftig und breit“ ausgefallen, und von diesem der Vergessenheit übergeben worden. Jedenfalls hat dann Contessa, als

er in Weimar Schillersche Dramen gehört hatte, dies erste Lustspiel in Blankverse umgeschrieben und nach Johannas Tode erst vollendet. Die weiteren Versuche, eine Bearbeitung und eine freie Übertragung von beliebten Repertoirstücken der Pariser Bühnen, sind unzweifelhaft ebenfalls zu Übungszwecken verfasst. Darauf lässt wohl schliessen, dass jedes von ihnen technisch anders behandelt worden ist. Das erste ist in Jamben, das zweite in Prosadialog übertragen. Den Alexandriner dürfte also wohl Contessa als Lustspielvers verworfen haben, so dass erst die Aufführung der in diesem Versmass geschriebenen kleinen Lustspielchen Goethes das spätere Vorwiegen dns Alexandriners bei ihm erklärlich macht.

Des Revolutionsmannes Fabre d'Eglantine „L'Intrigue Epistolaire" wurde zuerst am 13. Juni 1791 auf der Bühne des Théâtre Français aufgeführt und zu wiederholten Malen gedruckt: Clénard will sein reiches Mündel heiraten. Ein junger Liebhaber weiss das Mädchen aber nach vielen Intriguen hinüber und herüber zu erringen. Diese, welche alle auf dasselbe Ziel hinauslaufen, den Vormund und seine Helfershelfer zu täuschen, werden durchweg durch Briefe herbeigeführt. Der Franzose versteht das Motiv überaus mannigfach abzuwandeln und erreicht dadurch und durch einen äusserst lebhaft gestalteten Dialog recht hübsche Effekte.[1]) Seinen besonderen Wert gewinnt das Stück durch die Gestalt des für seine Kunst begeisterten Historienmalers Fougére, eine feinkomische, dem Leben abgelauschte Figur, die eine der besten Rollen Dugazons war.[2]) Contessa wird den vortrefflichen Komiker in dieser Rolle gesehen und die Erinnerung an diese Leistung wird ihn bewogen haben, um diese Figur seine freie Bearbeitung „Der Brief ohne Adresse" zu gruppieren. Contessa erweitert das Stück durch eine Anzahl von Episoden

[1]) Auch die von Theodor Körner im „Nachtwächter" benutzte Version der Briefintrigue kommt hier vor.

[2]) Dugazon, neben Dazincourt der bedeutendste Komiker der Comédie Française, war von 1771—1807 mit Unterbrechungen an dieser Bühne tätig.

und Nebenfiguren. Seine Veränderung der Haupthandlung ist nichts weniger als geschickt ausgeführt und durch Unwahrscheinlichkeiten arg entstellt. Das Findlingmotiv, welches Contessa hier zum ersten Male bringt, ist später sehr oft und glücklicher von ihm wiederholt worden. Die Häufung solcher Einschiebsel lässt die vier Aufzüge zu grosser Länge anschwellen, und alle geschickten Einzelheiten und komischen Einfälle lassen doch nicht den Eindruck des einfacheren französischen Stückes aufkommen.

In der Charakterzeichnung glückt dem Verfasser die eine oder andere Figur, wenn er auch die für französische Verhältnisse etwas kouventionellen Gestalten in die Sphäre der Schröderschen und Ifflandschen versetzt, so dass sie durchaus das an Leichtigkeit verlieren, was sie an behäbiger Breite gewinnen. Sentimentalität und rührselige Stimmung wird man allerdings bei Contessa vergebens suchen. Von den vier Liebhabern des begreiflicherweise „Hannchen“ genannten Mädchens ist der begünstigte, der Findling Fritz, am wenigsten glaubhaft und lebendig gelungen, während der Handlungsdiener Winkel dem Gebhardt in Schröders „Porträt der Mutter“ geschickt nachgebildet ist. Durchaus abgeblasst ist die Zeichnung des Malers und seiner Frau und ihre Versetzung aus der köstlichen Bohêmestimmung des französischen Stücks in eine bürgerlich-hausbackene Sphäre. Er ist z. B. nicht ein beliebiger Schuldner des alten Vormunds, sondern dessen Schwager. Statt einer Szene aus Tasso malt der Deutsche einen heiligen Georg. Die gutmütige Begeisterung des Franzosen, die so ergötzlich wirkt, macht hier einer — allerdings nicht übel herausgebrachten — phlegmatischen Fahrigkeit Platz. In den Äusserungen seiner Kunstbegeisterung schiesst der Maler Contessas weit über das Ziel hinaus. Seine Absonderlichkeit hat etwas Erzwungenes und Eintöniges, das in der französischen Figur durchaus nicht liegt. Seiner Stellung als Onkel eines erwachsenen Mädchens entspricht die Erhöhung des Alters des in der französischen Komödie noch jungen Mannes. So lässt sich Contessa auch das hübsche

Motiv des Charakterunterschieds zwischen dem Maler und seiner jungen Gattin entgehen, die seiner idealen Beanlagung gegenüber die praktischen Erfordernisse so anmutig vertritt.

Auf das Versmass ist augenscheinlich viel Sorgfalt verwandt. Die Sprache und den Ausdruck behandelt der Deutsche ganz frei. Es fragt sich, ob mit mehr Geschick, als sein Vorbild. Einige Stellen, die fast unverständlichen Schlussworte Koller-Clénards am Schluss des ersten Akts, die bei der Verkleidung Fritzens im dritten sind durchaus verfehlt. Doch fehlen nicht Ansätze zur sprachlichen Charakterisierung, auch was die Gestaltung der Verse anlangt. So spricht der Lustspieldichter Carl holprig, abgehackt, sich überstürzend — Winkel langsam, breit und gedehnt. Passend zu seiner Pedanterie und Lauscherei ist das stete Wiederholen der letzten Worte des vorher Sprechenden. Ein Trick, der zu Contessas Zeit doch nicht ganz verbraucht war.

Das Stück ist erst nach dem Tode des Dichters von Houwald in den gesammelten Schriften als erstes grösseres Werk Contessas gedruckt worden.

Auch die Übersetzung des 1732 schon entstandenen zweiten Lustspiels des Nericault Destouches „Le Philosophe marié, ou le mari honteux de l'être“ hat Carl Wilhelm nicht selbst veröffentlicht.[1]) Der frische Zug, der durch das Ganze geht, und die lebhafte, nie ermüdende Behandlung der Intrige, die noch heute fesselt, wo die satirische Idee, auf die das Stück gebaut ist, noch weit unverständlicher sein muss, als in der Zeit Contessas, ist wohl darauf zurückzuführen, dass

[1]) Einen Vorgänger hatte Contessa in der Übersetzung des „philosophe marié“ in dem Neuberschen Schauspieler, spätern Prinzipal Koch.

In der Vorrede zur ersten Auflage seines „sterbenden Cato“ erwähnt Gottsched neben einigen anderen Stücken, welche die deutsche Bühne „der geschickten Feder Hrn. Kochs“ zu danken habe, auch dessen, dass er „den verheirateten Philosophen aus dem Französischen übersetzt.“

Contessa wählte das Stück vielleicht deshalb, weil es Lessing rühmend erwähnt. (Hamb. Dramaturgie St. 12 und 51.)

die äussere Handlung einem eigenen Erlebnis des Verfassers nachgebildet ist.

Zur Zeit der Regentschaft gebärdete sich die Pariser jeunesse dorée misogyn, und der junge „Philosoph" verheimlichte selbst seinen ehelichen Stand lieber, als dass er die Mode ignorierte. Auch Ariste, der Held des Destouches, schliesst sich nicht aus. Dazu kommt ein zweites Motiv. Er soll von einem reichen Erbonkel anderweit verheiratet werden und fürchtet dessen Ungnade. So kommt es denn, dass der Unglückliche in die Lage gerät, „eine Frau, die nicht schweigen will, zwei Weiber, die vor Begier brennen, ihn vor aller Welt lächerlich zu machen, einen Onkel, der ihm eine Braut mitbringt und einen Baron, der seine Frau heiraten will", um sich zu haben. Die mit allem nationalen Esprit durchgeführte Entwickelung dieses gordischen Knotens bot Contessa doch wohl reichlich Gelegenheit, die Kunst kennen zu lernen, einen Lustspieldialog zu gestalten und eine Intrige ohne Umschweife durchzuführen. So übersetzt er denn das Stück, zunächst ganz frei und mit grosser Sorgfalt, später aber mit erlahmenderem Interesse — da bleibt denn mancher Gallicismus stehen — aber immer geschmackvoll und gewandt. Eine Übersetzungsleistung, die selbst für die damalige Überschwemmung des Markts mit diesen Erzeugnissen einige Beachtung verdient haben dürfte. Abweichungen von dem französischeu Text erlaubt sich der Verfasser höchst selten. Eine einschneidendere Änderung, die eine wesentliche Verbesserung bedeutet, ist in der vierten Szene des dritten Aktes vorgenommen. Die Ablenkung des „Barons und Liebhabers" von der jungen heimlichen Gattin auf ihre ledige Schwester nimmt der Ehemann vor, nicht die Dame selbst. Im IV. Akt 4. Szene wird eine unnötige Wiederholung ausgemerzt, die 7. und 8. Szene des Originals in eine einzige zusammengezogen, der IV. Akt, an dessen Ende das Interesse etwas erlahmt, wird mit dem V. verbunden, und die Länge des so entstandenen IV. Aktes der Übersetzung und des Ausgangs durch Kürzung unwesentlicher Auftritte gemildert. Die Vornamen der französischen Bühnen-

figuren werden in deutsche bürgerliche Familiennamen verändert, spezifisch französische Ortsbezeichnungen und Ausdrücke sind durch willkürliche Einsetzungen germanisiert.

Der Titel ist durch die Bezeichnung „Der Gelehrte", wie schon der belesene Anonymus der „Blätter für literarische Unterhaltung" (1827 Nr. 24) in der Anzeige der ersten Bände der gesammelten Schriften Contessas mit Recht rügt,[1]) recht schlecht — vielleicht aber von Houwald übertragen worden.

Dagegen ist die Wahl des Titels des einaktigen Lustspiels „Der Weiberfeind", des frühsten seiner Werke, die Contessa selbst veröffentlicht (im 1. Bande der dramatischen Spiele und Erzählungen 1811), doch nicht so ganz unpassend, wie jener meint. Das Lustpiel ist die erste Original-Arbeit Contessas, wenn auch stark von Reminiszenzen aus französischen Komödien angefüllt. Das Meiste hat wohl der „Philosophe marié" geliefert, und die Frucht der Übersetzung dieses Stückes dürfte wohl der Einakter sein. Sicher in sprachlicher Beziehung. Der Dialog erinnert in allem und jedem an den „Gelehrten". Graziöse Leichtigkeit, gewandte und logische Szenenführung, charakteristische Färbung zeichnen ihn wohl vor dem in allen deutschen Lustspielen der Zeit aus. Man glaubt eben, eine geschickte Übersetzung aus dem Französischen zu lesen. Aber bei genauerem Zusehen ist doch alles deutsch, denn manche Ungeschicklichkeit, die in der Anfängerarbeit an sich nicht zu vermissen ist, bestärkt eben den heute etwas fremdartigen Eindruck des Stücks.

Der Zusammenhang der beiden Lustspiele in der Fabel liegt fast eben so klar. Ehescheu wird hier vor der Ehe geheilt, nicht, wie in dem französischen Stück, erst nachher. Der Gedanke, dass diese Umwandlung durch eine Braut geschieht, ist unzweifelhaft durch „Die Laune des Verliebten" von Goethe verursacht. Das Schwesternpaar ist dem „Philosophe marié" entnommen. Die Durchführung des Gedankens ist geschickt, ohne Winkelzüge und Abschweifungen abgemacht.

[1]) Der Artikel ist besonders, was die Quellenfrage anbelangt, von Wert, weniger in Bezug auf ästhetische kritische Urteile.

Der Akt liest sich eben so glatt, wie er etwa von der Bühne wirken mag.

Doktor Bertram, ein neugebackener Bräutigam mittleren Alters, erhält den Besuch seines Bruders, der durch eine schlechte Erfahrung gewitzigt nicht viel von den Frauen, im besonderen von den Ehefrauen hält. Das lustige Bräutchen Karoline weiss nun dem Weiberfeind, der schon am ersten Tage seines Besuchs aus Furcht, sich in ihre Schwester zu verlieben, wieder abreisen will, eine ebenso ergötzliche wie nützliche Bestrafung angedeihen zu lassen und ihn auf einen besseren und nicht mehr zweifelhaften Weg zu bringen.

Hier läuft nur ein ganz klein wenig äusserliche Komik unter, aber diese ist es im besten Sinne des Worts. Karoline will den Weiberfeind, der eine Stunde mit ihr verplaudert und ihr einen veritablen Heiratsantrag macht, bei der Annäherung ihres Gatten unkenntlich machen und staffiert ihn mit weiblichen Kleidungsstücken aus, wie die lustigen Weiber den Falstaff, um ihn so unbemerkt aus dem Haus zu führen, in Wahrheit um seine Düpierung noch vollständiger zu machen.

Sonst sind die lustigen Wendungen wie im „Philosophe marié“ aus den Charakteren selbst und ihren Kontrasten gewonnen. Diese machen den ausgezeichneten Wert des Stücks aus. Sie sind lebenswahr, frisch erfasst, gut wiedergegeben. Die Karoline besonders ist die durchaus germanisierte und durch viele reizende Züge bereicherte Melite des „Philosophe marié“, die Vorstudie zur Elise im „Rätsel“, die modernisierte geistige Halbschwester der Goetheschen Egle in der „Laune des Verliebten“. Die Art, wie diese Gestalt alle Capricen und Launen, alle Künste der Verführung anwendet, um den Weiberfeind zu fesseln, ist eben so gewandt wie wirksam. Das Stück, welches ganz seiner Zeit entspricht, aber meines Wissens nie aufgeführt worden ist, wohl wegen seiner Anfängerqualitäten, ist doch mit der geschickten, knappen Durchführung der einen Grundidee und mit der feinen Ausgestaltung der Charaktere als ein Schritt des Verfassers nach vorwärts zu betrachten.

Die Form des Einakters, die hier zum ersten Mal bei Carl Wilhelm erscheint, gereicht der Geschlossenheit und Knappheit des Stückchens ebenso zum Vorteil, wie der gedrängte Stoff sie andererseits gebieterisch fordert. Sie war in Frankreich für eine Art feinerer, kleiner Lustspiele seit dem XVIII. Jahrhundert fast zur Regel geworden, die nicht nur auf dem öffentlichen Theater, sondern vor allem für Privataufführungen sich grosser Beliebtheit erfreute. Die Verpflanzung dieser „Blüette", des „Proverbe" auf die deutsche Bühne lag in der Luft und wurde von verschiedenen Seiten her unternommen. In Wien trat zuerst Steigentesch mit solchen Kleinigkeiten auf, auf den mitteldeutschen Bühnen errang die Blüette des Michel Dieulafoy „Défiance et Malice", deutsch von Joseph Ludwig Stoll, von der noch drei weniger beliebte Bearbeitungen bestehen, einen bedeutenden Erfolg. Mit dem „Weiberfeind" hatte Carl Wilhelm Contessa bewiesen, dass ihm die Grazie und Leichtigkeit der Formgebung möglich war, die diese Art des Lustspiels gebieterisch fordert.

Es musste ihn zu neuen Versuchen in der eingeschlagenen Richtung ermutigen, als im März 1805, durch einen Gedanken Schillers angeregt, auf der Weimarer Bühne „Die Laune des Verliebten" und „Die Mitschuldigen" wieder ans Licht traten. Der Alexandriner, auch als Lustspielvers stark anrüchig geworden, wurde so auf der klassischen Bühne rehabilitiert und gleichsam dazu proklamiert, und es konnte für einen Contessa nicht zweifelhaft sein, dass er dieses Versmass für seinen nächsten Versuch im Lustspiel anzuwenden hatte, zudem da auch jene Stollsche Nachbildung des französischen „Défiance et Malice" den Vers des Originals, wie Hitzig sich ausdrückt,[1]) „neu auf die deutsche Bühne brachte". Es sind nur zwei Personen, Cephise, die vornehme Pariserin, und Cléante, ihr Vetter und Bräutigam, die in dem kleinen Stück auftreten. Dieser kommt auf das Landgut seiner Braut und gibt sich, um sie verkleidet zu beobachten, als einen seiner Diener aus. Ein Onkel Cephisens, der schon von seinem Vorsatz unter-

[1]) Im Nekrolog Contessas, 1825. S. 600 ff.

richtet ist, macht ihn durch einen Brief der Braut bekannt, und diese tritt in der Verkleidung der alten Dienerin „Ehrenpreis“ dem Ankommenden entgegen und weiss ihn bis zur Unterschiebung eines Ehekontraktes für einen Nebenbuhler zu überlisten, den er natürlich, in dem Gefühl, sie völlig zu schlagen, mit seinem Namen unterschreibt, ohne dass er eigentlich für seinen Argwohn recht bestraft wird. Das Stück ist recht äusserlich gezimmert, die langen Monologe, die bei den sich häufenden Umkleidungen Cephisens und Cléantes nötig werden, die bald verkleidet, bald in eigener Gestalt einander gegenübertreten — dieser natürlich stets als der Gefoppte — tun der Lebendigkeit und Wahrscheinlichkeit des Ganzen starken Schaden. Auch der Dialog geht nicht einmal über das Gewöhnliche hinaus.

Die Stollsche Übersetzung vergröbert das Stück noch ganz erheblich und erhöht die Unwahrscheinlichkeit, ganz abgesehen davon, dass das Kolorit durchaus französisch bleibt, obwohl der Schauplatz in der deutschen Bearbeitung in die Nähe von Wien verlegt ist. Selbst das französische Ehevertrags-Dokument bleibt bestehen.

Ganz selbständig und von tieferem Gehalt ist das Lustspiel „Das Rätsel“, das Contessa in der ersten Hälfte des Jahres 1805 ausarbeitete, und mit dem er seinen nachhaltigen grossen Erfolg erringen sollte.

Mit folgendem Begleitschreiben sandte er es frischweg an Goethe ein.

„Weimar, den 17. Mai.

Vor einiger Zeit hatte ich die Ehre, einen fremden Versuch eines Lustspiels Ew. Hochwohlgeboren zu überreichen; ich nehme mir jetzt die Freiheit Ihnen in der beiliegenden Kleinigkeit einen eigenen zu übersenden und wage es Sie zu bitten, mich Ihre Entscheidung, ob er einer Aufführung auf dem hiesigen Theater werth sei, wissen zu lassen.

Mit der vollkommensten Achtung und Ehrfurcht

Ew. Hochwohlgeboren ergebenster Diener

C. W. Contessa.“

Das Stück ging am 18. September 1805 mit der einaktigen Oper „Elbendokani“ von Zumsteg in Szene und machte, wie Goethe in den „Schriften und Aufsätzen zur Kunst“ mitteilt, viel Glück.[1]) Es erhielt sich vor allen anderen Stücken Contessas, die noch ans Licht traten, auf der Weimarer Bühne, und wurde eins ihrer beliebtesten Repertoirstücke, das auch auf allen Gastspielreisen, in Halle, Leipzig oder Lauchstädt, immer wieder gern gegeben wurde und ein grosses Publikum anzog. Die vorzüglichen Rollen, die es drei guten Schauspielern bot, mögen zu seiner Beliebtheit nicht wenig beigetragen haben.[2])

Carl stellt seine junge Braut Elise seinem Oheim vor, und auf dessen Landgut durchlebt das Brautpaar manche schöne Woche. Da sagt sich ein Freund des jungen Mannes zum Besuch an und sendet, damit man sich bis zu seiner Ankunft nicht langweile, ein Rätsel ein, dessen Lösung der Bräutigam bis dahin bewahren soll. Der beabsichtigte Zweck dieser Prüfung wird erfüllt, Elise sagt sich, sie müsse den Zettel haben, der die Lösung enthält, und lässt alle Minen der liebenswürdigsten und schalkhaftesten Überredungs-, ja Verführungs-Kunst springen, die zur kurzen Entzweiung, aber zur endlichen Wiederversöhnung der Liebenden führen. Endlich aber erinnern sich diese — samt dem Oheim, dessen herbstliche Neigung zu Elise zu der drollig in eine Fabel gekleidete Erklärung durch die Blume geführt hat, — dass sie das Objekt des Streites ganz vergessen, ja sogar das Rätsel nicht einmal gelesen haben, und nun liest Carl es vor:

---

[1]) Welches das in dem Briefe erwähnte „fremde Lustspiel“ war, ist mir nicht möglich zu ersehen. Der Wortlaut des Schreibens, dessen Original sich im Goethe- und Schillerarchiv zu Weimar befindet, wurde mir von der Leitung bereitwillig zur Benutzung übersandt. Die Ausserung Goethes: Ausgabe von Hempel, XXVIII. S. 724.

[2]) Demoiselle Silie gab in Weimar die Elise, Oels den Carl, Becker den Oheim. Nach Burckhardt, das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung 1791—1817, Hamburg, Leipzig, 1891 wurde es in dieser Zeit allein 28 Mal gegeben. Eine Vorstellung des „Rätsels“ war die viertletzte unter Goethes Direktion am 24. März 1817.

Das Rätsel.

An meinen Freund.

Den höchsten Reiz, das süsseste Vergnügen
Mit einer Silbe hast du sie genannt.
Es ist gemacht, um überall zu siegen,
Doch unbewehrt, den Palmzweig in der Hand.

Das Schönste, was des Künstlers Phantasie
Sich je erflog auf ihren kühnsten Flügen,
Es musste sich in seine Formen schmiegen,
Und es entzückt das Auge nur durch sie!

Und eine Blume reicht es dir allein —
Aus Himmelsgärten trug ein Gott sie nieder;
Im dunkeln Thal erwachten süsse Lieder,
Vom Himmel schaute Morgenroth herein. —

Dein Führer durch der Kindheit Dämmerungsauen
Begleiter in der Jugend goldnem Licht,
Und dich erquickend, wenn der Mittag sticht,
Kann dir's allein den Erdenhimmel bauen.
Doch ist, wenn wir den bösen Zungen trauen,
Der Himmel auch ohn' Ungewitter nicht.

Nun, Oheim, rathen Sie. Die Schranken stehn uns offen,
Und treffen Sie es wohl! — es hat Sie oft getroffen.

Oheim.

Ach ja, noch kürzlich erst — und hart an Seel und Leib.

Elise.

Der Zettel? Nun?

Carl.

Da steht: das Räthsel ist — das Weib. —

Mit dieser so gescheit gemachten wie wirksamen Hindeutung auf den Grundgedanken des Stückes entlässt uns der Dichter.

Das ist doch wohl nicht durchaus Speise für die Gründlinge des Parterre, „die nur den Bauch erschüttern wollen". Die Grazie und Gewandtheit, die das Stückchen atmet, die Spannung, die es erregt, ist durch eine Inhaltsangabe nicht wiederzugeben. Sicher hat Contessa mit dieser Arbeit Dieulafoy, sicher auch Schall, Steigentesch und andere, die sich neben

ihm im feineren Lustspiel versuchten, weit übertroffen. Es dürfte nur wenig kleinere Lustspiele geben, die zugleich so deutsch und so graziös und lebendig erscheinen. Durchaus formvollendet ist das Stück darum nicht. Denn die Anwendung des auch bei der leichtesten und geschicktesten Ausführung seine klappernde Eintönigkeit bewahrenden Alexandriners allein muss von vornherein als sein grösster Fehler und der Grund dafür vorliegen, dass es eben keinen nachhaltigeren als einen Modeerfolg errang. Bewusst oder unbewusst hat Contessa das Versmass gemildert, so gut es ging, ja er scheut sich nicht, einen fünffüssigen Jambus einzuschieben, wenn sich ihm eine Wendung nicht ohne Schraubung in den Alexandriner fügen will.[1])

Wie die oben mitgeteilte Probe aufweist, berührt sich die Sprache mit der der Schillerschen „Turandot", ohne die Leichtigkeit der französischen Schulung vermissen zu lassen. Die Ausprägung humoristisch sentenzenhafter Verse ist für das Stück charakteristisch, aber schon in „Défiance et Malice" vorgebildet. Vielleicht lässt sich Contessa hierin etwas zu weit

---

[1]) Auch die „Alexandriner" selbst sind ihrem rhythmischen Gehalt nach nur als sechs Jamben zu fassen. Jedoch hat Contessa unzweifelhaft Alexandriner geben wollen. Aus dem Versmass fällt gleich der Anfangsvers:

Schon wieder hier? Bin ich denn hergebannt?
Hier steh ich — etc. —

Von Interesse ist dazu Grabbes „Rezension" einer Düsseldorfer Aufführung vom 16. Januar 1836:

Mad Schenk spielte die Neugierige gut, Liebhaber und Oheim erfüllten ihre Partien ebenso. Und mehr war nicht zu machen. Diese Possen, in Alexandriner geschnürt und damit vornehm thuend, lassen auf unseren Bühnen keinen freien Spass und keine Charakterentwickelung zu. Dass die germanischen Versifexe nicht wissen oder begreifen, dass der Alexandriner rein französisch und bloss aus blinder Nachahmerei einst nach Deutschland geholt ist! In der französischen Sprache, welche keine sicheren Längen und Kürzen des Versfusses hat, lässt er sich von gewandten Schauspielern handhaben, bisweilen mit Effekt benutzen, — im Deutschen tönt er immer wie ein schlechter Trott oder gar als schlügen die Pferde hinten aus.

gehen, jedenfalls aber nicht über das in dem knappen Rahmen des Einakters Erträgliche hinaus.

Vortrefflich sind die drei Charaktere nebeneinander gestellt. Der Vorrang gebührt dem der Elise, die, wie wir wissen, direkt von der Karoline des „Weiberfeinds", beziehungsweise von der Melite des „Philosophe marié" abstammt. Daneben sind der Eglecharakter in der „Laune des Verliebten", welches kleine Stück auch das Motiv für die Versuchung des Onkels gegeben hat, und die Cephise in „Défiance et Malice" als Vorbilder zu nennen. Elise ist mit derselben Koketterie und Launenhaftigkeit, mit derselben entzückenden Grazie herausgearbeitet, wie die Goethesche, wie die französischen Lustspielgestalten, aber sie hat so viel eigne liebenswürdige Züge erhalten, dass wir uns des endlichen Triumphs ihrer Laune und Schwäche gern freuen. Der Dichter hat dafür gesorgt, dass wir erfahren, wie sehr sie sich dieser Schwäche bewusst ist und ihres Sieges sich doch schämt. So geben die äusseren Vorgänge stets ein Bild ihrer inneren Regungen.

Neben sie tritt ihr Verlobter Carl, vornehm, liebenswürdig, durch und durch ernst und edel angelegt. Eine ganz eigene Gestalt, die mit dem jungen Klingsberg und andern Kotzebueschen Liebhabern ebensowenig gemein hat, wie der Oheim mit dem Vater Klingsberg. Wie dieser dem Sohn, tritt hier der Oheim dem Neffen als Nebenbuhler gegenüber. Die drollige Weise des alten Herrn, seine Neigung in eine Fabel — „vom Bären und der Schäferin" — gekleidet, zu gestehen, die Art mit der er dann ihre Ernsthaftigkeit aufrecht erhält:

„ich war in allem Ernst der Bär in Lilis Park"

hinterlässt ihn als unsern Freund und macht, dass wir in die Heiterkeit mit einstimmen möchten, wenn er den Neffen warnt:

„Lass mich nicht länger mehr in diese Augen sehn.
Konnt' Onkelchen noch jetzt den dummen Streich begehn,
Wars auch der letzte wohl noch nicht in seinem Leben —
Und wenn sichs schickt und glückt — ich sag' es frei heraus
So stech ich dich mein Freund am Ende doch noch aus!"

Ganz entsprechend der vorzüglichen Ausgestaltung der Charaktere ist der Aufbau des Stückes gemacht. Es ist ein einziger, lebhaft bewegter Fluss der Handlung, der schon äusserlich in seinem Auf und Ab, der immer wieder anschwellenden und wieder abgedämmten Lebhaftigkeit, mit der die Erregung der Spannung Hand in Hand geht, die Launen und Capricen des Lösungswortes des Rätsels vorzüglich illustriert — und mit dem bestechend fein abgefassten Rätsel selbst den ruhigen und doch heiteren Abschluss erhält. Die Motivierung des Auftretens und Abgangs müsste bei den wenigen Personen und der ganz von selbst die oftmalige Entfernung der einen oder anderen fordernde Handlung die grösste Gefahr für die Durchführung einer solchen Form bedeuten. Aber sie ist mit so grossem Geschick gemacht, dass Einschnitte nie entstehen. Nur einmal, am Ende der dritten Szene, ist die Motivierung äusserlich nicht glücklich gegeben, während die innere Möglichkeit dafür, dass der Oheim die jungen Leute in ihrem Streit sich selbst überlässt, doch vorhanden wäre. Der enge Zusammenhang der drei Personen ist vorzüglich gewahrt, auch dort, wo eine fehlt. Sie steht gleichsam lauschend hinter der Tür und wartet nur darauf, schnell hervorzutreten.

Die gewandte Art, mit der das Rätsel an den Schluss des Ganzen gestellt wird, ist schon gerühmt worden. Es erübrigt hinzuzufügen, dass der vielsagende Hinweis, mit dem es den Beschauer entlässt, durch die kleine beigefügte Pantomime des Handkusses der beiden Männer noch liebenswürdiger und dem Grundcharakter des ganzen Werkchens entsprechender gestaltet wird, und dass diesem geschickten Schluss ein ebenso gewandter Anfang entspricht, der sofort die Aufmerksamkeit des Schauers auf sich lenkt und die Exposition mit wenigen Worten erledigt.

Es versteht sich von selbst, dass das Zusammenspiel der drei Schauspieler ein besonders intimes und enges sein muss, wenn das Stück seinen vollen Eindruck machen soll, und dass es weniger für Dilettanten geschrieben ist, als ähnliche kleine Stücke der Zeit, die sich an das „Rätsel“ anschlossen.

So wurden die Rollen oft der Prüfstein für gastierende Schauspieler und Schauspielerinnen, abgesehen davon, dass die Elise eine Paraderolle der jugendlichen Liebhaberinnen vieler Bühnen war. Die Onkelgestalt, die Contessa in seiner Erzählung „Der Instinkt“[1]) vorgebildet hat, ist von dem Lustspiel Contessas aus in die Fabrikation der heiteren Bühnenarbeiten gedrungen, und seine Nachfolger treten noch heute fast allabendlich auf die Bühnen, die der heiteren Muse geweiht sind, wenn sie auch seitdem manche Wandlungen in Kostüm und Weltanschauung durchzumachen hatten.

Der Erfolg, den Contessa in Weimar mit dem „Rätsel“ hatte, hätte ihn, wie Houwald ganz richtig meint, „erst für den Aufenthalt in Weimar geeignet“ gemacht, und bei dem Interesse, welches Goethe immerhin dem kleinen Lustspiel entgegenbrachte, hätte er wohl auf weitere Förderung von dessen Seite hoffen können.[2])

Es ist nun eben bezeichnend für Contessas Charakter, dass er kurz vor der Aufführung von Weimar abreiste und diesen Aufenthalt mit dem in Berlin vertauschte, wo er im Hause Kochstrasse Nr. 63 sich einen kleinen Hausstand gründete. Die Abreise geschah ohne Sang und Klang. — Stephan Schütze erzählt darüber:[3])

„Als ich in Weimar angekommen war, hörte ich kaum von seinem hiesigen Aufenthalt, als ich mich eiligst nach seiner Wohnung hinfragte aber — um einige Stunden zu spät — er war eben abgereist. Bald darauf ward sein Rätsel gegeben, aber anonym; niemand fiel auf Contessa. Der Autor war verschwunden, wie wenn er seinem eigenen Werke hatte Raum verschaffen wollen.“

Wir haben wohl eher eine Flucht Contessas vor der

---

[1]) Wird in Kapitel 3 in anderem Zusammenhang ausführlich besprochen.

[2]) Nach den „Tagebüchern“ hat Goethe auch später noch hie und da Aufführungen und Proben des „Rätsels“ wie anderer Stücke Carl Wilhelm Contessas beigewohnt.

[3]) In „Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode“ 1825 Nr. 51.

Offentlichkeit anzunehmen, denn gerade die Wahl Berlins zeugt wohl davon, dass er unbemerkter leben wollte, als es in dem kleinen Weimar möglich sein konnte.[1]) „Freier und doch unbemerkter", — so drückt es Houwald aus. Die beiden Worte bedeuteten für Contessa sicher einen und denselben Begriff.

In der grossen Stadt, die Contessa manches Neue und Anregende bieten mochte, begann er bald eine „Fortsetzung des Rätsels" auszuarbeiten, mochte auch schon an einem neuen Stück „Der Findling" beschäftigt sein. Das lebhafte Getriebe, welches zur Zeit der französischen Invasion in Berlin herrschte und der Verkehr mit den zahlreichen Berliner Verwandten Johannas, die ihn besonders wohl in Geldangelegenheiten stark in Anspruch nahmen, liessen ihn denn auch an dem neuen Aufenthaltsort zunächst ganz in der gewünschten Verborgenheit bleiben. Die Sippe verstand es zugleich sehr geschickt, den leicht Lenkbaren dadurch von neuem an sich zu fesseln, dass sie ihm eine junge Verwandte der Verstorbenen zuführten, Henriette Nauendorf, ein schönes, nicht unbegabtes Mädchen, in deren Netze er bald geriet, und die er schon 1806, im Jahre seiner Übersiedlung, in sein Haus nahm, um sie zwei Jahre später zu heiraten. „Wurde ihm," wie Houwald mitteilt, „doch nichts schwerer, als selbst einen Entschluss zu fassen. Er musste durchaus jemand haben, der seine äussern Verhältnisse ordnete und für ihn sorgte, er selbst vernachlässigte alles, selbst seine Gesundheit."[2])

Dass eine Gattin diese Sorge aus innerem Bedürfnis lieber auf sich nehmen würde, als eine Fremde, hat Contessa natürlich selbst gefühlt, und diese Nützlichkeitserwägung mag wohl das ausschlaggebende Moment beim Entschluss zur neuen Heirat gewesen sein. Aber die Ehe zwischen der lebhaften, beweglichen Frau, die viel kränkelte, und dem etwas gar bequemen und phlegmatischen grämlichen Dichter konnte nicht

[1]) Denkm. V S. 92.
[2]) Im Material zur Biographie.

gut glücklich sein. Zwistigkeiten aller Art und die immer häufiger werdenden Belästigungen durch den recht weit gezogenen, schmarotzenden Verwandtenkreis verbitterten ihm das Leben so, dass man dicht vor der Scheidung stand; da schenkte ihm Henriette am 21. August 1810 den einzigen Sohn, dem er seine ganze Liebe zuwandte, und um dessen willen er die Mutter mit allen ihren Launen bei sich behielt und ertrug.

Gewiss sind solche äusseren Umstände der Entwickelung dichterischer Schaffenskraft nicht eben förderlich. Nach dem verheissungsvollen, so überraschend schnellen Fortschritt von den ersten Versuchen zum „Rätsel“ fällt das Stillstehen auf der erreichten Stufe, ja das allmähliche Absteigen der nächsten dramatischen Versuche doch zu schwer ins Gewicht, als dass man jener Verwandten und insbesondere Henriettens lähmenden Einfluss wegleugnen kann. Aber man würde unfraglich zu weit gehen, wollte man in Houwalds Sinn auch Johanna eine indirekte Schuld an diesen Unbequemlichkeiten und ihrem Reflex in Contessas Seele beimessen.

Die Szenen, welche er jetzt ausarbeitet, und die er selbst nur als eine „Kleinigkeit“ bezeichnet, sind wirklich von sehr geringem Belang. Es sind zwei Fassungen desselben Stückchens, eine unter dem Titel „Er und Sie“, welche später in anderem Zusammenhang zu besprechen sein wird, und die in der Buchausgabe erschienene, „Der Talismann“ genannt, die dann auch Houwald im ersten Band der „Schriften“ auf das „Rätsel“ folgen lässt.

Wir haben es mit einer Fortsetzung dieses Lustspiels zu tun. Wir sehen Carl und Elise als vermähltes Paar wieder; der Onkel kommt unangemeldet bei ihnen zu Besuch und legt auf den Weg, den sie von einem Spaziergang heimgehen müssen, um Elise, „die ihn einst so schlau gefangen“, zu bestrafen, einen kleinen verschlossenen Kasten ins Gras, den sie glücklich bemerkt, und um den sich ein ähnlicher Streit erhebt, wie zuvor um das Rätsel. Auf dem Kasten steht:

„Schliess auf, du findest einen Talismann.
Er führt zu Ruhm und Ehrenstellen;
Er macht dir alles unterthan;
Er schliesst dir auf des Reichtums wahre Quellen,
Und Gold häuft unter deiner Hand sich an.
Doch dem vereinten Paar kann er nicht werden,
Denn nur durch Trennung herrschet er auf Erden.“

Um sich nicht in den Besitz des Talismans zu setzen, um sich nicht trennen zu müssen, vergräbt man das Kästchen, aber der Gedanke daran lässt die junge Frau nicht los, und nach allerlei kleinen Verstimmungen trennt man sich, um sich bei dem — Kästchen im Park wieder zu treffen. Hier gibt es noch einen kleinen Wortstreit; mit vereinten Kräften gräbt nun das Paar das Kästchen wieder aus und findet als den Schatz: ein Gedicht des Onkels, das ihnen verkündet, dass der Egoismus dieser Talisman sei. Die Kleinigkeit ist trotz einiger eingelegter, recht munterer Lieder im Volkston, trotz der heiteren und graziösen Stimmung, trotz der gewandten Art, mit der Contessa sich hier über alle Beschränkungen des Versmasses hinwegsetzt, nicht nur altfränkisch, sondern sogar recht unbedeutend herausgekommen, wie das bei der Wiederholung desselben nicht gerade ergiebigen Motivs und derselben doch ziemlich typischen Figuren nicht anders sein konnte.

Auch die äussere, theatralische Einheit ist dadurch, dass die des Ortes trotz des geringen Umfangs des Werkchens nicht gewahrt ist, stark in Frage gestellt; die drei Teilchen der „Kleinigkeit“ klaffen dadurch zu stark auseinander. Das Agieren des Onkels hinter der Szene entbehrt der Wahrscheinlichkeit. Es liegt übrigens gar kein Grund vor, aus dem Contessa diese Figur nicht selbst wieder gebracht hat. Unzweifelhaft hätte das Stück dadurch gewinnen können.

Mit dem „Fündling“, der die Reihe dieser kleinen, vor der Vermählung mit Henriette und der Berliner Aufführung des Rätsels geschriebenen Lustspiele abschliesst, greift Contessa wieder auf Anregungen zurück, die ihm die „Briefintrige“ von Fabre d'Eglantine gab, und die er schon in seiner freien

Umarbeitung dieses Stückes verwendet hatte. Es sind wieder die Gestalten des kunstbegeisterten Malers und seiner praktisch angelegten Gattin, die er in den Mittelpunkt des Stückes stellt, und der letzte Akt der Schicksale eines Findlings, von dem das Stück den Namen erhält, wird uns auch hier vorgeführt. Aber der Humor, mit dem der Franzose diese Gestalten getränkt, wird wiederum nicht ausgeschöpft, und die Schicksale des Findlings erscheinen uns heute arg trivial, ja naiv in der offenkundigen Art, wie wir schon von vornherein ihren Ausgang erraten können. Auch der Schrödersche schleichende Buchhalter ist hier wieder, in einen Kammerdiener verwandelt, herbeigeholt, übrigens die bestgelungene Figur des Stücks. Die äusserlichen Umgebungen und gesellschaftlichen Verhältnisse entsprechen etwa denen, wie sie in Goethes „Wilhelm Meister“ geschildert sind; der kleine Findling, der als Sohn des Malers gilt, kann seine Verwandtschaft mit dem Felix dieses Romans kaum verleugnen. Der Vorgeschichte liegt eine ähnliche Fabel zugrunde, wie sie später in Hoffmanns „Doppelgängern“ in ganz veränderter Umrahmung erscheint.

Die Aussetzung und die Unterschiebung eines Kindes ist der Ausgangspunkt. Es ist der ausser der Ehe geborene Sohn eines jungen Grafen, den jener Kammerdiener aussetzt, um das für seine Erziehung bestimmte Geld in die eigene Tasche zu stecken. Das Kind wird von der Frau des Malers aufgefunden und trotz des Medaillons und Briefes, welcher ihr, in den Windeln versteckt, seine Herkunft anzeigt, an Stelle ihres eigenen eben verstorbenen untergeschoben, ohne dass der Ehemann es erfährt. Die Malerfamilie kommt nun eines Auftrags halber auf das Schloss des Grafen, wo der Vater sein verlorenes, tot geglaubtes Kind wieder erhält.

Contessa hat die Durchsichtigkeit und Dürftigkeit der Fabel von vornherein erkannt und sucht durch eine Nebenhandlung dafür zu sorgen, dass das Interesse nicht erlahmt. So muss der Maler auf den Gedanken gebracht werden, dass seine Gattin selbst die Geliebte des Grafen war, ein so ge-

mière fois: L'Enigme, Comédie en un acte. — Vor einem aus Berlinern und den französischen Quartiergästen gemischten Parterre mag auch wohl die Vorstellung vor sich gegangen sein. Der ungenannte Rezensent der Vossischen Zeitung hält denn auch das Stück für eine Übersetzung aus dem Französischen; er hält Dieulafoy und Stoll für die Autoren. Das Rätsel selbst, welches gewiss auf geringem Raume die Quintessenz alles dessen, was ein Contessa im Weibe vereinigt sehen konnte, ausdrückt, gefällt dem Berliner Rezensenten nicht sonderlich und dünkt ihm dazu „viel zu lang". Er hält es offenbar für einen grossen Fehler, dass das Stück „auf gar keiner Intrigue beruht" — eine so äusserliche, wie eine Verkleidung, Verwechslung u. ä. ist allerdings einmal nicht vorhanden. „Der Zwist hätte ebenso gut um eine Nadelbüchse etc. entstehen können." Aber er gesteht doch ein, dass er „sehr interessant dargestellt und ausgeführt" sei.[1])

Die Aufführung durch Mad. Bethmann, ihren Gatten und den Komiker Labes muss ausgezeichnet gewesen sein. Die Vorstellung wird für den 28. Februar wieder angezeigt; der Beifall war also doch wohl grösser, als man nach der oben erwähnten Besprechung hätte annehmen können, und das Glück blieb dem „Rätsel" treu. Es wurde bis zum Jahre 1844 achtundsiebzig Mal aufgeführt, ein für die Zeit recht bedeutender Erfolg. Von Berlin ging es durch Ifflands Verwendung auf die meisten deutschen Bühnen über und wurde überall, wo es erschien, gut aufgenommen und oft gegeben. Die Aufführungen des „Findlings" und des „Talisman" hatten dagegen weder in Weimar noch in Berlin nachhaltigen Erfolg.

Aus seiner Anonymität trat Contessa erst in der Buchausgabe hervor, die, vorzüglich ausgestattet, Anfang 1808 bei Reimer (Realschulbuchhandlung) erschien. Sie brachte noch Delaunays „Unterbrochenen Schwätzer". Es ist das erste Buch, welches Carl Wilhelm Contessa der Öffentlichkeit übergab und ist seinem Bruder Christian Jakob zugeeignet.

[1]) In der Beilage zum 23. Stück der Königl. priv. Berl. Ztg. (Voss.) 1807. Sonnabend, 21. Februar.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Erscheinen des Rätsels in Buchform, brachte die Ztg. für die elegante Welt als einzigen Inhalt der Nummer 28 die Fortsetzung des Rätsels „Er und Sie“. „Der geniale Verfasser“, so die Anmerkung der Redaktion, „ist dem Publikum durch ein Lustspiel: „Das Rätsel“, das überall den ausgezeichnetsten Beifall erhielt, bekannt. Wir freuen uns, unsern Lesern hier ein kleines Drama von ihm geben zu können, das gewiss allen willkommen sein wird, welche die Leichtigkeit, das frische Kolorit und die treffliche Charakterzeichnung zu schätzen verstehen, wodurch sich dieser Dichter auszeichnet. Man liebt jetzt dramatische Darstellungen in Privatgesellschaften. Umsomehr dürften sich diese Szenen eine günstige Aufnahme versprechen.“ Die Szenen erscheinen in anderer Gestalt, als in der späteren Buchausgabe (1810 bei Reimer, mit dem „Findling“). Doch ist es fraglich, welche von beiden die ursprünglichere ist. Nach Houwald wäre es die erst später veröffentliche Version, die oben besprochen worden ist.

In „Er und Sie“ heisst die junge Frau Rosalie. Statt Carl und Elise wird in den Personenbezeichnungen stets Er und Sie gesetzt. Die 2. Szene spielt: „ein halb Jahr oder Jahr später, wie die erste, ad libitum der Leserinnen“. In der ersten findet das Brautpaar das Kästchen mit dem Talisman, man vergräbt es etc., in der zweiten sehen wir „Er und Sie, als Mann und Frau, im Zimmer auf dem Sofa sitzend.“ Es folgt dann der Zwist, man trennt und trifft sich in einer dritten Szene an dem Ort, wo das Kästchen vergraben ist. Elise zwingt Carl, den Talisman auszugraben und:

„Das Kästchen wird herausgehoben, stillschweigend geöffnet. Es zeigt sich ein buntes Ei mit der Inschrift: Egoismus. Sie berührt es neugierig: es platzt und ein leichter Nebel steigt in die Höhe, der sie anfangs einhüllt, dann sich über ihnen zu einer Gestalt zu bilden scheint und endlich, sich nach dem Hintergrund ziehend, verschwindet. Beide heften, wie durch einen Zauber gebunden unverwandte Blicke auf die Gestalt und folgen ihr zuletzt unwillkürlich nach. Er

schmackloser Zug, wie man ihn Carl Wilhelm Contessa kaum zugetraut hätte. Ja er geht so weit, den harmlosen und in seiner völligen Untätigkeit fast langweiligen Maler in den Augen des Grafen als Dieb erscheinen zu lassen, bis ein unumwundenes Geständnis des Kammerdieners, der an allem schuld ist, die Verwirrung zur allgemeinen Zufriedenheit löst.

Die Feinheit und Grazie des „Rätsels", die uns noch heute zu fesseln vermag, ist diesem Werke also nicht mitgeteilt worden. Wenn auch Einzelheiten Interesse abnötigen, so macht das Ganze doch einen recht veralteten Eindruck. Auch die Häufung der Unwahrscheinlichkeiten ist für den modernen Leser nicht mehr erträglich, ganz abgesehen davon, dass schon zu Contessas Zeit das Findlingsmotiv nicht eben neu war, mit dessen Erscheinen wir heute geradezu den Gedanken der lächerlichsten Trivialität verbinden. Dass der Graf durchaus seine frühere Geliebte in der Hauptfigur des Bildes, an dem der Maler arbeitet, sehen will, das ist kaum sehr dazu geschickt, die ziemlich äusserliche Verbindung der Familie Fougère mit der Findlingsgeschichte zu festigen. Übrigens hat auch der Untertitel „Die moderne Kunstapotheose" — eine solche nämlich stellt das Bild dar — kaum einen anderen Zweck, als den, auch schon äusserlich auf die Wichtigkeit der Lieblingsfigur Contessas hinzuweisen.

Bei der Aufführung des Stücks in Berlin am 8. März 1811 machte sich denn auch eine ungünstige Stimmung des Publikums bemerkbar, die nur durch das vorzügliche Spiel der Darsteller (u. a. gab Iffland den Maler, die Bethmann die Frau) wieder verscheucht wurde.

Durch die Aufführung der Goetheschen Jugendlustspiele und durch den Erfolg der aus Frankreich herübergebrachten Blüette war Contessa veranlasst worden, die eben besprochenen kleinen Lustspiele in den Jahren 1805—1807 niederzuschreiben. Wir haben gesehen, wie das erste von ihnen von Goethe angenommen und mit Erfolg aufgeführt wurde. Einen dauernden Gewinn konnte es trotzdem weder für die Bühne noch für

die Literatur überhaupt ausmachen. Es war eben mit dem französischen Versmass ihm wie seinen jüngeren Geschwistern schon bei der Geburt der Todeskeim in die Brust gelegt worden. — Allerdings wird man Carl Wilhelm Contessa das Verdienst nicht absprechen können, selbständig und als einer der ersten eine Abart des Lustspiels in die deutsche Literatur verpflanzt zu haben, welche — zwar nicht immer glücklich und in recht bescheidener Menge — bis auf den heutigen Tag weiter angebaut wird, ich erinnere an seine unmittelbaren Nachfolger, Schall, Castelli und Theodor Körner, an die neueren, Feodor Wehl, Moser, Putlitz, Wilbrandt und Jordan. „Diese kleinen Leuchtkäfer, denen", wie Gottschall sie kurz charakterisiert, „ein kleiner Kontrast, eine einzige komische Verwickelung, ein heiterer Gedanke zugrunde liegt, und die sich daher nicht zu mehreren Akten ausdehnen lassen", sind für die Technik des Lustspiels und der Lustspieldarstellung wohl kaum von untergeordneter Bedeutung gewesen. Sie lösten die ganz inhaltslosen Anfangs- oder Schlusssingspielchen der Wandertruppen ab, bei denen der Gesang meist die Hauptsache war, und begründeten eine Tradition, die bei der immer mehr sinkenden Wertschätzung der Kotzebueschen und Ifflandschen Rührkomödien für die Weiterentwicklung des Zeitlustspiels nicht unterschätzt werden kann.

Als Contessa nach Berlin übergesiedelt war, sandte er sein „Rätsel" zunächst auch an Iffland ein. Für Stücke dieses „Genres" hatte man sowohl in der Franzosenzeit viel in Berlin übrig, wie in den folgenden Jahrzehnten, denn Friedrich Wilhelms III. theatralisch-literarisches Interesse beschränkte sich auf derartige leichte Ware. So machte Iffland denn am 25. Februar 1807 den Versuch mit der Aufführung des „Rätsels".

Es wurde zum Benefiz für den Sänger Weitzmann zu der Oper „Gulistan" oder „Der Hulla von Samarkanda" von d'Alayrac gegeben. Unter der Ankündigung in den Berliner Tageszeitungen, die den Namen Contessa auch hier nicht nannten, findet sich die französische Anzeige: Pour la pre-

„Ich sass im Magistrat
Und lernte dort den Werth des Schweigens durch die That.“

Der Nebenbuhler um Juliens Hand, Herr von Smalt, macht sich aber durch ein noch grösseres Laster, den Geiz unbeliebt, der ihn fast Bertrams ganzes Vermögen, Haus und Hof, als Mitgift verlangen lässt, und ist so unschwer auszustechen. Ein guter Onkel, die Kammerzofe Lisette und Johann, der Diener, die auch ein Paar werden wollen, versuchen Thalheim dadurch tot zu machen, dass sie ihn einfach überschreien; da ihnen dies nicht gelingt, sperren sie ihn in die Bibliothek Bertrams ein. Er findet jedoch ein offenes Fenster über der Tür, das in den Vorsaal mündet, wo eben die Gesellschaft versammelt ist, und kann sich dessen nicht enthalten, von dort oben aus durch eine wohlgesetzte Rede dem unglücklichen Bertram lästig zu fallen. Wie nun Smalt den Nebenbuhler hört, fängt auch er an, sich ins Zeug zu legen, bis endlich Bertram selbst den Mund zu einer ungewohnt ausführlichen Entgegnung öffnet, und die Verschworenen ihn darauf aufmerksam machen, dass er eben selbst in dem verpönten Laster gesündigt habe. Und so zieht er denn den Schwätzer dem Geizhalz vor. —

Seiner theatralischen Wirkung konnte der Schwank — womit die Gattung wohl am besten bezeichnet ist — gewiss sein, wenn für den Thalheim ein tüchtiger Schauspieler vorhanden war. In einer Dresdener Aufführung am 22. Oktober 1818 gab Hellwig, der Gatte der langjährigen Primadonna des Leipziger und Dresdener Theaters, die Rolle, und verlieh ihr, wie ich der Kritik Böttigers entnehme, „alle, immer aufs neue, bis zum Losplatzen schwellende Ungeduld, ohne welche die kleine Schüssel weder Salz noch Schmalz hätte, und verdiente, besonders in der entscheidenden Hauptszene, wo er vom Ochsenauge, dem Fenster über der Bibliothek herab mit einer immer verstärkten und nie doch sich überpurzelnden Geläufigkeit den Redefluss herabströmen lässt, allgemeinen Beifall.“ [1])

[1]) Dresdener Abendzeitung. 1818. Nr. 265 u. 266 vom 6. u. 7. November.

Von den übrigen Charakteren sind auch der zornige Geizhals und Stottrer Smalt und „der grämelnde, fast nur in Monosyllaben sprechende Bertram“ gut ausgestaltete Schwankfiguren. Die übrigen treten etwas mehr zurück.

Das Jahr 1808 zeigt uns Contessa auch als Molière-übersetzer. Er überträgt das fünfaktige Lustspiel „Le dépit amoureux“, eins der ersten und zugleich schwächsten Werke des Dichters. Ob er das Stück der deutschen Bühne gewinnen wollte oder nicht, sei dahingestellt. Für die Zeit ist die Übersetzung im Versmass des Originals recht gewandt und gut durchgeführt. Es ist nicht gerade jeder Vers übersetzt, es ist hie und da etwas gekürzt oder zusammengefasst worden, aber im ganzen hält sich die Übersetzung eng an das Original. Der Alexandriner ist hier rein durchgeführt. Der Ton der niedrigen Liebespaare scheint mir in diesem „Liebeszwist“ recht hübsch von dem der vornehmen abgehoben zu sein. Von den Namen der Personen sind nur der des Gros-René in Jakob, der der Frosine in Sophie verändert. Sonst ist nichts modernisiert oder sonstwie verbessert worden, wie dies Vaubrugh in seiner Übersetzung in englische Prosa getan hat, die 1772 in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Das Missverständnis“ im Druck erschien und noch in den 80er und 90er Jahren des 18. Jahrhunderts auf den Bühnen beliebt war. Dort erschien das Stück Molières, übrigens nicht ohne Berechtigung, in spanisches Gewand gekleidet.

Von den dramatischen Dichtungen der Berliner Zeit bleiben uns nur noch zwei Operntexte zu besprechen. Contessa selbst befriedigte diese Art dichterischer Tätigkeit am wenigsten. Er stimmte „mit Müllnern im Hass gegen die Oper, so wie sie grösstenteils ist, und als drohende Verdrängerin des Worts“[1]) überein. Wie man auch über diese Ansicht denken mag, Contessa hätte sich durch sie nicht so weit verleiten lassen dürfen, dass er dem gesprochenen Wort einen zu umfangreichen Platz in seinen Dichtungen dieser Gattung einräumte. Die eine derselben, die einaktige Operette „Der

[1]) C. W. Contessa an Carl Schall, Hoffmann, Findlinge S. 226.

schlägt einen Weg über die Höhen, sie durch das Tal ein. — Man vermutet, dass sie nach der Stadt gegangen. Ob sie sich wiedergefunden weiss man nicht.“

Also die Drohung, die den Besitzer des Talisman trifft, wird in dieser, wohl für die Veröffentlichung in der Zeitschrift eigens hergestellten Fassung, erfüllt. Trotz der nicht eben glücklichen Einführung des „Onkels hinter den Kulissen“ ist die nach Houwalds Datierung frühere Ausführung, die auch in der Buchausgabe und den Aufführungen gegeben wurde, weit vorzuziehen.

Carl Wilhelm Contessa lebte noch bis zum Jahre 1816 ununterbrochen in Berlin, hat aber in dieser Zeit nur wenig für die Bühne geschrieben. Von Originalstücken ist mir nur das 1809 geschriebene einaktige Lustspiel: „Ich bin mein Bruder“ bekannt.[1])

Es sind zwei Motive geschickt verbunden. Das Verkleidungsmotiv — es ist hier der Bräutigam, Sirillo, der als sein eigner Bruder verkleidet die Treue der Braut erprobt — und das Motiv einer Wette zwischen ihm und dem Oheim der Braut, Albert. Es fragt sich, wer von beiden den Partner mit einer grösseren Überraschung übertrumpft. Albert gewinnt die Wette, denn es hat sich inzwischen die Braut mit einem andern verlobt, und er hat so Sirillos Trumpf, — dieser will sich in seiner Verkleidung zu erkennen geben — allerdings durch seine Mitteilung der Verlobung weit übertroffen.

Über der Durchführung der komischen Situationen wurde die der Charaktere nicht vernachlässigt. Besonders gut ist das verliebte Ehepaar des Onkels Albert und der jungen Tante Caroline gelungen. Die Szene, in der Albert der

[1]) Eine Erzählung Weisflogs „Der Denkzettel“, die im Jahre 1819 spielt und Contessa neben E. Th. A. Hoffmann handelnd einführt, lässt ihn, der in Warmbrunn im Bade weilt, das Stück hier verfassen. Da die Novelle offenbar nach einem wirklichen Erlebnis Weisflogs gebildet ist, könnte man im Zweifel sein, ob Houwald die Entstehungszeit mit 1809 richtig angibt. Doch scheint dieser mir noch der bessere Gewährsmann zu sein.

Gattin ihre angebliche Untreue vorhält, ist wohl die gelungenste des Stücks und verleiht ihm neben der ganz ausgezeichnet gestalteten Schlussszene seinen besonderen Wert. Im Ausdruck erscheint hie und da wohl eine Partie gar zu schleppend, besonders die Anfangsszenen sind zu umfangreich gehalten und die Exposition, mit der Contessa sonst recht gut fertig zu werden versteht, will gar nicht zu Ende kommen. Von den Aufführungen gewinnt die Berliner dadurch ein besonderes Interesse, dass Ludwig Devrient den Sirillo spielte und den Erfolg dieses Stückes begründete. Trotzdem hat der Schwank für die Entwickelung des Lustspieldichters Contessa einen Fortschritt nicht zu bedeuten. Es sind die alten, ausgefahrenen Geleise, in denen er sich hält, und in denen er auch in seinen späteren, erst nach Jahren neu einsetzenden Versuchen im Lustspiele bleibt.

In die Berliner Jahre fallen einige Übersetzungen französischer Stücke, zunächst die der Blüette „Le parleur contrarié“ von Delaunay-Vasary, deren Originalausgabe ich mir nicht verschaffen konnte. Houwalds Datierung auf 1805 ist unrichtig, da das französische Stück erst 1807 erschienen ist. Die Arbeit Contessas ist 1808 mit dem „Rätsel“ zugleich herausgekommen. Der Inhalt ist, wie ich der genauen Angabe in den Pariser „Annales Dramatiques“[1]) entnehme, kaum stark verändert.

Andererseits berichtet Böttiger (Dresdener Abendzeitung Nr. 265 vom 6. Nov. 1818), dass es „mit etwas Witzspiel gewürzt und für deutsche Gaumen, die blosse Übersetzung durchaus fad und unschmackhaft finden würden, verständig zugerichtet“ worden sei.

Den Alexandriner führt Contessa auch hier durchaus nicht streng durch. Ohne Bedenken setzt er den ihm geläufigeren fünffüssigen Jambus daneben, so oft es ihm passt.

Der Vorwurf, der dem Stück zugrunde liegt, ist der, dass der Schwätzer Thalheim nicht Eidam des reichen Bertram werden soll, der von sich selbst sagen kann:

[1]) Annales dramatiques 1811, VII. 231.

selbst zu erspähen, und die Wahrscheinlichkeit eines glücklichen Erfolges danach zu entscheiden. Zu diesem Endzwecke verkleidete er sich in einen Harfner, wagte sich in das Lager und ging ohne den geringsten Verdacht durch jeden Teil desselben, ja sein Saitenspiel und seine muntere Laune ergriff die Feinde so lebendig, dass er überall die vollkommenste Aufnahme fand, und selbst in das Zelt des Guthrum, ihres Prinzen geführt wurde, wo er einige Tage blieb".[1])

Nachdem er so die Sorglosigkeit und Nachlässigkeit der Dänen bemerkt hatte, beschied er seine Edlen und den Heerbann nach Brixton an der Grenze des Selwoodwaldes, wo er mit Jubel aufgenommen wurde. Er führte dies so gesammelte Heer nach Eddington, griff die Dänen dort unvermutet an und schlug sie entscheidend (Mai 878); vierzehn Tage darauf ergab sich das dänische Heer unter Guthrum, und Alfred siedelte es in Ostangeln an, nachdem es allgemein zum Christentum übergetreten war. „Der König selbst stand bei Guthrum Gevatter, gab ihm den Namen Athelstan und nahm ihn an Kindesstatt an."

Hier liegt der Stoff zu wirkungsvollen dramatischen Szenen vor, deren Ausführung und Verbindung sehr wohl zu einem Drama mit der von Christian Jakob beabsichtigten Tendenz führen konnte.

So schrieb er denn im Winter 1807 auf 08 das Schauspiel „Alfred" nieder, steif und ungelenk, aber aus warmem Herzen heraus. In einem Atemzug mit Grillparzers frischem, köstlichen Alfred-Fragment ist diese Arbeit Contessas kaum auszusprechen. Die Nachahmung Schillers ist hier ebenso äusserlich wie dort diejenige Shakespeares frei und ungezwungen. Aber in der Sprache und im Aufbau gelingt ihm doch hie und da eine Partie, besonders in den mehr epischen Stellen des II. und V. Aktes, die wohl doch das Beste sind, was Contessa in dieser Form geschrieben hat. Hier ist es

[1]) Ich benutze und zitiere die zeitgenössische Übersetzung von Timäus, Lüneburg, London 1806. I. S. 120 ff.

wieder das starke Gefühl des echten Patriotismus, das dem Dichter zum Glück die Feder führt, während er sonst an allen anderen Stellen nur ängstlich tastend das sorgsam gearbeitete, aber auch nicht lückenlos geglückte Schema der 5 Akte ausfüllt.

Da es sich um das umfangreichste Werk handelt, was wir von Christian Jakob haben, und da es stofflich insofern von Interesse ist, weil ja Körner und Grillparzer denselben Vorwurf behandelt haben, bringe ich auch hier eine Inhaltsangabe.

Der erste Akt zeigt Alfred in der Einöde als Jäger verkleidet, im Hause Osberts, eines von seinem Bruder und Vorgänger Ethelwolf von Hofe verbannten Grafen von Warwick, der mit seiner Tochter Ethelvitha und seiner Schwester Elfleda in dieser Einöde das Leben eines stillen Landmanns führt. Der König bemerkt bald, dass Osbert nicht der einfache Bauer sein kann, der er zu sein vorgibt. Osbert wieder erkennt Alfreds Liebe zu seiner Tochter, und da er nicht daran denkt, die Einöde je zu verlassen, wäre ihm der Jäger und Skalde als Eidam gerade recht. Die Dänen sind inzwischen bis in die Nähe von Osberts Behausung gedrungen und haben dort den Dom des heiligen Winfried niedergebrannt. An den rauchenden Trümmern entzündet sich neu die Flamme seiner Vaterlandsliebe. In dieser Stimmung beteuert er, selbst noch einmal das Grab seiner Gattin verlassen zu wollen, um an der Seite des Königs zu kämpfen, falls dieser sich wieder zeigen würde. Alfred gibt sich nun zu erkennen und nimmt Abschied von Ethelvitha und Osbert. Die Edlen Sigwin und Edrik finden in Osberts Haus Zuflucht vor der hereinbrechenden Nacht, auf der Suche nach dem König, um ihm die Nachricht von dem Siege Odos bei Kinwith zu bringen. Sie erkennen Osbert und den König, dessen Entschluss, sich wieder an die Spitze der Seinen zu stellen dadurch bestärkt wird. Er weiht sich zum Ritter der Ethelvitha und empfängt aus ihrer Hand eine Schleife, um sie am Helme zu tragen.

Orakelspruch“ (1812), ist nach einer Feerie des Saint-Foix gearbeitet, die schon seinen Bruder zu einer seiner Jugenddichtungen angeregt hat. Die recht dürftige Handlung des Originals ist bei Contessa durch mannigfache Zusätze erweitert und bereichert. Recht amüsant ist die Variation, dass die Fee ihre Tochter hier mit lauter alten hässlichen buckligen Männern umgibt, um sie vor dem Unheil, welches ihr die Liebe bringen könnte, zu bewahren. Trotz des Humors und der Grazie, welche Contessa ihm mitzuteilen verstand, ist das Werkchen kein guter Singspieltext, eben weil der zum Teil recht hübschen Lieder zu wenig sind und der Dialog einen zu weiten Raum einnimmt. Eine Aufführung mit der Musik eines Baron Sauer, welche noch 1832 in Berlin stattfand, erweckte Interesse, ohne dass sich das Singspiel dauernd behaupten konnte. Die Stimmen der Kritiker gingen darüber auseinander, ob die Komposition oder der Text das Bessere an dem Werke sei. Ludwig Rellstab lobt in der Vossischen Zeitung den Letzteren.

Eine weitere Arbeit für die musikalische Komposition lieferte Contessa im Jahre 1816 auf Bestellung des Grafen Alois von Brühl nach dessen Indianer- und Spektakelstück „Das entschlossene Mädchen“ (1816), wohl für das Haustheater des Grafen in Pförten. Mit Ausnahme einiger anmutiger Lieder konnte aus dieser „Oper“ von vornherein nichts Rechtes werden.

Schon die nächste Arbeit Contessas war wieder ein Operntext, dessen Ausarbeitung jedoch schon in die Sellendorfer Zeit fällt und der auch sonst besser in einem andern Zusammenhang zu betrachten sein wird, da er auf Veranlassung E. Th. A. Hoffmanns gedichtet wurde.

Während C. W. Contessa sich so mit heiteren Werkchen den Namen eines geschätzten Bühnenschriftstellers erwarb, hatte der ältere Bruder durch eine umfangreichere Arbeit auf die Bühne zu gelangen versucht.

Von jener bewegten Jugendzeit an hatte Christian Jakob, um seine aufrichtig bereuten Verfehlungen noch klarer zu er-

kennen, mit Vorliebe durch die Vermittlung der Geschichtsschreiber der alten und neuen Zeit Blicke in das „Leben der grossen Gemeinschaften, der Staaten, getan“, und hatte oft für die politischen Ereignisse seiner Zeit ganz analoge Phasen finden können. So war er auch einer der wenigen, die in jener Zeit der Erniedrigung Preussens den Mut nicht sinken liessen. Diese Stimmung wünschte er in weite Kreise gelangen zu lassen und glaubte, es am besten nach Schillers Muster durch die Bühne zu vermögen.

Er las im zweiten Kapitel der „History of England“ Humes von der fast völligen Vernichtung und Unterwerfung des angelsächsichen Volkes unter das Schwert der Normannen und wie sich dann in dem jungen König der Westsachsen Alfred der Mann erhob, der mit einigen raschen Schlägen sein Volk befreite und zu Ruhm und Grösse führte.

Hume erzählt da Folgendes:

Nach dem Fall des beträchtlichen Platzes Chippenham durch die Dänen im Jahre 875, die unter ihren Prinzen Guthrum, Oscitel und Amund im Lande standen, wurde der Mut der in diesem Jahre unmenschlich im Felde angestrengten Sachsen gebrochen. Sie fühlten sich vom Himmel verlassen und gaben allen Widerstand auf. So war der junge König Alfred selbst nicht mehr unter den Seinen sicher. Er verbarg sich verkleidet im Hause eines seiner Kuhhirten, und zog, als er sich wieder sicherer fühlte, eine Anzahl von Anhängern in die Sümpfe der Thone und Parret in Somersetshire zusammen. Hier verschanzte er sich in Aethelingay, jetzt Athelnay, und machte häufig Anschläge auf die Dänen. Oddune, Graf von Devonshire hielt sich mit einer grösseren sächsischen Schar in der Burg Kinwith am Tau, besiegte die Belagerer in einem plötzlichen Ausfall und eroberte dabei ihre heilige Fahne. Jetzt trat Alfred aus seiner Verborgenheit hervor; „ehe er sie aber zu den Waffen rief“, sagt Hume, „oder sie zu irgend einem Versuche auffordere, der, liefe er unglücklich ab, auf ihre gegenwärtige Mutlosigkeit sehr gefährlich wirken können, entschloss er sich die Lage des Feindes

Gebet für den Sieg des kämpfenden christlichen Heeres. Da — Tumult — im Trauerzug wird der schwer verwundete Odo, der noch jüngst der Schreck der Dänen war, in den Dom geleitet. So erfährt man —

„Der Däne mäht mit fürchterlicher Wuth
In unsern Gliedern. König Alfred kämpft
Mit Heldenmuth im dichtesten Gedränge.
Kein Angle weicht, wo seine Fahne weht,
Doch immer dünner wird der Tapfern Schar,
Die seine Brustwehr ist. Der Schrecken schleicht
So Muth als Kraft erlähmend durch die Haufen."

Ethelvitha will verzagen, doch die männliche tapfere Emma richtet sie auf, da „ein Retter aus des Lebens Not ihr bliebe." Odo spendet ihr Beifall, und verteilt seine Leute mit Fackeln im ganzen Kloster —

„Naht siegreich uns der Feind, so steckt in Brand
Den hohen Dom noch diese wunde Hand,
Und mit mir stürzt in seine rothen Flammen,
Der Angeln köstlichstes, des Siegers Gier entwandt;
Ein Totenmal, gesetzt dem Vaterland
Sink er in Schutt und Graus dann über uns zusammen."

Fast zu früh und unvermittelt nach diesen Tönen kommt, wiederum die Gesänge unterbrechend, der Edle herbei, der zu Odo mit der Siegesbotschaft abgesandt wird; eilt Godwin zu seiner Herrin, deren Befehl, den Frieden zu bringen, er nicht ausführen konnte, um ihr doch seinen Anteil am Sieg zu künden. Dann schleppt Edrik den Amund vor den Altar, wo er einst seine Geliebte geschändet, und sticht ihn dort nieder. Endlich naht, im Siegeszug, der König, um seinen Dank dem Himmel abzustatten. Sicherlich ein gut aufgebauter mächtig gesteigerter und nach Massgabe der Kraft Contessas auch wohl ausgeführter Akt, dessen Wirkung in dieser Zeit nicht hätte ausbleiben können, wenn auch seine Elemente im I. Akte der „Jungfrau von Orleans" zum Teil schon vorgezeichnet waren.

Nicht mit derselben Geschicklichkeit, mit Anlehnung an diese Tragödie Schillers und den ersten Akt des „Tell" sind

die übrigen Akte aufgebaut. An die „Melchthalszene“ des Schweizerdramas erinnert die Beratung der Edlen und Alfreds im I. Akt. An den II. Akt der „Jungfrau“ lehnen sich die Lagerszenen des II. Aktes an.

Der III. Akt enthält am wenigsten für die Handlung, der ganz lyrische Abschied Ethelvithas und Emmas vom Grab der Mutter ist viel zu lang geraten. Eine Liebesepisode Godwins vollends hat der Dichter für die Aufführung selbst zu streichen angeordnet. Auch der Schluss des III. und der IV. Akt vergehen mit Beratungen und einem langen Monolog Alfreds über das Thema: Gedanken eines Königs und Feldherrn vor der Schlacht. A. Frage: Bin ich es wert, die Verantwortung für das Morden auf mich zu nehmen? B. Antwort: „Der Feldherr muss die Menschlichkeit in sich verschliessen.“

Überhaupt beruht in der steifen, äusserlichen Zeichnung des Helden der Hauptmangel des Stücks. Alfred ist von Anfang bis zum Ende der Musterknabe, König und Feldherr von fast Fouquéscher Korrektheit, ungemein edel, ungemein vom Glück begünstigt, eine Lichtgestalt, die uns jedoch durch keinen einzigen individuellen Zug interessant gemacht ist. Hume hat dem Dichter einen solchen Zug nicht dargeboten, und so wäre es seine nächste Aufgabe gewesen, hier einmal selbständig dichterisch tätig einzusetzen. Dies ist nicht geschehen. Er kommt in seiner Charakteristik nirgends über die Angaben seiner Quelle hinaus, und so fehlt denn dem Stück der Gehalt, der es unzweifelhaft zu einem charakteristischen Dokument der Zeit gemacht haben würde. Gab ihm denn die Geschichte keinen einzigen Charakter an die Hand, nach dem er den seines Hauptheldeu hätte formen können?

Die Charaktere der Nebenpersonen sind besser bedacht. Besonders der der tapferen heldenmütigen Emma ist vortrefflich und wenn auch mit einiger Anlehnung an den der Agnes Sorel, originell herausgebracht. Fast für alle die anderen Personen des Verzeichnisses könnte man leicht ein Muster aus dem oder jenem Stücke Schillers anführen. Die Herkunft des Edrik von dem Kosinski der „Räuber“ ist schon

Im zweiten Akt erscheint Alfred als Späher im feindlichen Lager. Die Gegenspieler werden vorgeführt, zunächst die feindlichen Heerführer Amund und Guntram (Guthurm). Amund, der rauhe Krieger, verspottet den Bruder, weil er im Netze Emmas schmachtet, der Schwester Alfreds, die als Gefangene im dänischen Lager weilt. Der edelmütige Guntram erhält zu wiederholtem Male eine freundliche Abweisung der angelsächsischen Prinzessin, die ihm wohl geneigt ist. Dann betritt Alfred, von Godwin, einem treuen Diener Emmas geleitet, als Skalde verkleidet ihr Gemach und trägt der Schwester ein Lied vor, in dem er sie auffordert, fest zu bleiben und ihre Ehre nicht ihrer Liebe zu opfern. So erkennt sie den Bruder, fürchtet für seine Sicherheit und fleht Guntram an, den Sänger zu beschützen, der sie durch sein Lied erfreut habe. Alfred streift nun ungehindert im Lager umher. Durch eines seiner Lieder, welches Amund mit anhört, wird dieser jedoch stutzig gemacht und sogar beleidigt. Alfred weigert sich vollends, auf das Verderben der Angelsachsen Bescheid zu tun, wie es einige dänische Krieger von ihm fordern. Man will ihn darauf als Späher gefangen nehmen, ja die Priester eilen herbei, um ihn zum Opfertod zu führen. Es gelingt dem König, mit Godwins Hilfe noch rechtzeitig zu entfliehen. Er teilt dem Treuen mit, dass man in Osberts Haus Nachricht von ihm erhalten könne.

Hierhin flieht denn nun Emma, schliesst mit Ethelvitha Freundschaft, und die Mädchen beschliessen unter dem Schutz Godwins als Knaben verkleidet dem Bruder und Geliebten ins Kriegslager zu folgen. Guntram vermisst inzwischen mit Schmerz die Entflohene und sendet Boten an Alfred, die zugleich einen Frieden anbieten und um die Hand der Schwester für ihn bitten sollen. Alfred entlässt sie mit der Antwort: Die Hand der Schwester könne er nur als Christ, den Frieden nur als sein Lehnsmann erhalten. (Akt III.)

Amund veranlasst die Gesandten dazu, diese Bedingungen dem Prinzen nicht mitzuteilen, sondern ihm zu berichten, dass Alfred sie schnöde abgewiesen habe. Die darauf erfolgenden

kriegerischen Vorstösse der Dänen nehmen die Angelsachsen für Vertragsbruch, und man bereitet sich zur unvermeidlichen Schlacht. — Osbert erkennt sogleich die unterdes im Lager angelangten verkleideten Damen und bringt sie in das Frauenmünster der heiligen Bertha zu Eddington in Sicherheit, ohne Alfred etwas zu berichten. Auf Emmas Versicherung, Guntram müsse hintergangen sein und könne den Waffenstillstand nicht ohne Grund gebrochen haben, wird Godwin als Bote ins dänische Lager gesandt, hier aber gefangen und während der Schlacht bei dem von unterworfenen Ostangeln bewachten Tross festgehalten. (Akt IV.)

Diese stachelt er auf, den Dänen unter seiner Führung in den Rücken zu fallen; und er entscheidet so den von Alfred zur Hälfte erfochtenen Sieg. Alle treffen nun in jenem Frauenmünster zusammen, wo der Gefangene Amund von dem jungen Edrik, dessen Braut Ida er einst vom Altar desselben Münsters fortgeschleift hat, um sie zu schänden, ermordet wird. Der Mörder wird von Alfred verbannt, fühlt sich aber dem Tode durch eine Wunde nahe. Der Gefangene Guntram schwört, das Christentum annehmen zu wollen, erhält Northumberland und Emmas Hand. (Akt V.)

Besonders in diesem letzten Akte zeigt Christian Jakob dramatischen Instinkt. Es gelingt ihm die Aufgabe, an der auch Grössere gescheitert sind, die Ereignisse und Wendungen einer Schlacht in geschickter Weise dramatisch zu bewältigen und zu Wirkung zu bringen. Das ist hier dadurch erreicht, dass der Beschauer die einzelnen Stimmungen und Phasen des Kampfes in geschickten und mannigfaltig gestalteten Botenberichten mit erfährt, die zum grossen Teil die Mitkämpfer selbst geben, und die sich zum Schluss wirkungsvoll steigern. Dabei ist alles wohl begründet und durch die Wahl der Örtlichkeit vollständig wahrscheinlich gemacht.

Man blickt in die Klosterkirche, der Bischof und die Priester vor dem Altar, die Nonnen, unter ihnen die von Amund geschändete Geliebte Edriks, die Prinzessinnen, das Volk im Schiff der Kirche vereinigen sich zum Gesang und

aus der Inhaltangabe zu erkennen. Die „Ethelwitha“ ist ganz verzeichnet. Sie hat zuerst einen gurlihaften Zug, der zu ihrem späteren Kostüm als Ritterfräulein gar nicht recht passen will. Wie ganz anders ist das alles bei Grillparzer motiviert und gefühlt!

Die ganz überflüssige Elfleda, die Schwester Osberts, ist offenbar nur aus dem Grunde eingeführt, damit der Dichter eine auch von Hume erzählte Anekdote anbringen kann, nach der der König, von seiner Wirtin damit beauftragt, die Haferkuchen auf dem Herd während ihrer Abwesenheit fleissig umwenden, diese in Gedanken versunken ruhig verbrennen lässt und dann von ihr dafür gescholten wird.

Die Sprache des Dramas ist an Schiller gebildet und im ganzen wirkungsvoll und bedeutend. Häufungen von sentenzenhaften Wendungen finden sich in den ersten Akten. In einem der eingefügten Lieder (Akt II, 3) sind Verse, die an das „Reiterlied“ anklingen, enthalten. Akt III, 4 finden wir ein von Emma und Ethelvitha gesprochenes förmliches Opernduett, Stanzen, die an die Zuckerbäckerpoesie Fr. Halms erinnern. Eine ganz wirksame Dichtung ist dagegen die Ballade Alfreds (Akt II, 7) zum Teil wieder im Ossianischen Ton und Ausdruck gehalten. Die Sprache ist der Handlung entsprechend kräftig, charakteristisch und bewegt. Anstössig sind besonders gleich die Anfangsszenen. Ganz triviale Wendungen: „Dank für das Kompliment“ oder „Conventionelle Sitten und Gebärden“, stören die Wirkung. Auch in den Anknüpfungen und Bildern zeigt sich oft der Dilettant, wenn sich auch im ganzen und grossen das Stück recht glatt liest.

Joseph Kehrein[1]) hat ohne ersichtlichen Grund das Hereinspielen der altnordischen Götterwelt gestört, die sich übrigens auch in Körners Oper „Alfred der Grosse“ findet. Doch scheint es mir, als ob die Mythologie der Edda auf diese dänisch-heidnischen Heere des 9. Jahrhunderts angewandt ganz gut passte.

[1]) Kehrein, die dramatische Poesie der Deutschen. II § 145.

Die Tendenz des Dramas ist innerhalb desselben kaum laut verkündet. Contessa besorgte wohl mit Recht, dass es sonst Iffland, dem er es durch den Bruder einsandte, in der Zeit der Franzosen-Herrschaft nicht gut aufführen könne. Wirklich lehnte dieser, der sich ja überhaupt von der Schuld der Liebedienerei gegen die Unterdrücker nicht freigehalten hat, das Drama trotz der Fürsprache Carl Wilhelms auch so ab, und Contessa „übergab es durch den Druck der öffentlichen Würdigung". In prächtiger Ausstattung, in grossem Oktavformat, mit einem ganz gestochenen Titelblatt, — für die Zeit ein bedeutender Luxus — mit einem trefflichen, im Kostüm der dargestellten Personen allerdings verfehlten Stich von Rosmäsler geschmückt, trat es 1809 ans Licht. Das erste Blatt trägt die Widmung „Meinem Bruder und Freunde Carl W. Contessa". Eingeleitet aber wurde diese Veröffentlichung durch ein Gedicht, welches die Entstehung und die Tendenz des Dramas verkündet, und das in die prophetischen Worte ausklingt:

„Der Gegenwart und ihrem Grabeswehen
Entschwing' ich mich zur Zukunft froh hinan.
Mein tapfres Volk wird wieder neu erstehen, . .

und dann:

Es ist das Vaterland noch nicht verloren,
Wenn die Erfahrung nicht verloren ging;
Im Unglück wird die Hefe ausgegohren,
Die Kraft entwickelt, die den Geist empfing.
Wenn gute Fürsten Menschenwürde ehren,
Dann wird sich auch Fortunens Kugel kehren".

Es ist das letzte dramatische Werk Christian Jakob Contessas, welches er ausgehen liess. Der Titel eines ungedruckten Dramas „Pflicht und Liebe" ist aus Schmidts Nekrolog in alle bibliographischen Repertorien übergegangen, doch habe ich es mir nicht verschaffen können.

Eine Wirkung hat der „Alfred" kaum weit über seine Heimat hinaus ausgeübt. Das Stück zeugt uns heute von

seinem durchaus ehrenhaften patriotischen Streben in dieser traurigen Zeit, das er auch durch die Tat in dem Kreise, in den er gestellt war, mannigfach bewiesen hat.

Es ist das eine der beiden Hauptwerke Christian Jakobs, welche uns heute noch in grösseren Teilen lesbar erscheinen, und schliesst zugleich die erste Periode seines Schaffens ab. Es beginnt eine neue Art seiner dichterischen Tätigkeit, die ihrem Charakter nach die Epigonenhaftigkeit niemals verleugnet, sich aber doch mehr in modernen Bahnen bewegt als seine bisherigen Arbeiten. —

Es hatten sich in Hirschberg in dieser Zeit angesehene Männer zu einem Unterverein des Tugendbundes zusammengetan, denen sich auch Contessa beigesellt hatte. Als diese Vereinigungen allerwärts aufgelöst wurden, ereilte auch den Hirschberger Zweigverein das Geschick. Ein Kriegsrat Corvinus kam (8. April 1809) von Liegnitz als Kgl. Regierungskommissar herüber, rief die Mitglieder in das Haus des Vorsitzenden, des Hofrats Dr. Hausleitner, zusammen, — es waren fünf, die dem Ruf Folge leisteten — und erklärte die Auflösung des Vereins. Die anwesenden Mitglieder gründeten stehenden Fusses einen neuen „geselligen Kranzverein", dem die politischen Zwecke äusserlich fehlten; sie blieben zunächst unter sich, erweiterten jedoch, als bessere Zeiten kamen, 1811 den „Kranz" auf 12 Mitglieder, der fortan als die vornehmste Vereinigung gleichgesinnter, hochangesehener Männer der Umgegend sich einen bedeutenden Ruf errang und dem anzugehören zu dürfen eine Auszeichnung bedeutete. Der regelmässige Umgang mit Männern dieses Kreises wurde für Christian Contessa in der Folgezeit von grosser Bedeutung. Während sich die so radikalen politischen Gesinnungen seiner Jugend mehr und mehr abschliffen, erwarb sich auch er wechselweise einen immer grösseren Kreis des Einflusses, und die Anregungen, welche er hier durch die Verbreitung von Aufklärung und wahrhaft freiheitlicher Gesinnung zuerst darbieten konnte, dürften heute noch in einem Teil der Hirschberger Bürgerschaft nicht erloschen sein.

Einer der Lichtblicke in der Zeit des nationalen Unglücks war für die Bürger die Verkündigung der neuen Städteordnung, die Contessa in dem schwungvollen „Prolog“ (S. 152 der „Gedichte“) willkommen heisst. Und es war ein Zeichen des Vertrauens, welches die Bürgerschaft für ihn hegte, dass sie ihn mit unter den würdigsten Bürgern in ihre Verordnetenversammlung entsandte und dass diese ihn zu ihrem ersten Vorsteher wählte. In dieser Stellung hat Contessa durch die Macht seiner Beredsamkeit und Gewandtheit, mit der er die dem Bürger bisher fremden Geschäfte ordnete und leitete, nicht nur die Einführung erleichtert, sondern auch weiter vorbildlich und segensreich gewirkt, besonders in der Zeit der nationalen Erhebung des Jahres 1813.

Die Dankbarkeit, welche Contessa dem König Friedrich Wilhelm III. gegenüber erneut in jenem Prolog gelobt hatte, machte aufrichtigem Mitgefühl Platz, als die „Grazie“, Königin Luise, von seiner Seite gerufen wurde. In einigen Strophen zu des Königs Geburtstag im Jahre 1810 (S. 157 Ged.) kleidet er dieses Gefühl in Worte, die in Töne des Trostes ausklingen.

In den persönlichen Äusserungen Contessas beginnt ein elegisches Gefühl, welches von Jugend auf nur in seiner Brust geschlummert hatte, ein Gefühl der Sehnsucht nach Ruhe und Entlastung mehr und mehr Platz zu gewinnen. So preist er die „Naturdichterin“ Schubert, eine Weberfrau aus Würgsdorf bei Bolkenhain, deren Gedichte (Breslau 1812 erschienen) um diese Zeit bekannt wurden, glücklich ob der Stille, in welcher sie fern von den „Quälereien und krausen Plänen der Weltmenschen“ lebe. Solche Klänge, die eigene Wünsche einschliessen, werden immer häufiger, und finden ihre Erfüllung in der Erwerbung eines Landgutes im Jahre 1811, auf dem Contessa fortan die Zeit seiner Musse verbrachte. Ein „An die Freunde“ gerichtetes Gedicht, in dessen Schlussstrophe er sie auf das Land einladet, bezieht sich auf diesen Kauf:

„Kommt! Ich lad' Euch in die stillen Schatten
Wo des Schäfers Haberrohr erklingt,
Wo der Fisch im klaren Teiche springt,
Und die Vögel sich süss zwitschernd gatten.
Von den schwachen, aber reinen Saiten
Tönt entgegen Euch mein kleines Lied;
Andre Menschen, sing' ich, andre Zeiten,
Und die schale Gegenwart entflieht.
Aus den Wipfeln säuselnd meiner Bäume
Kehren mir zurück der Jugend Träume."

Drittes Kapitel.

Dramatische Spiele und Erzählungen. Erster Band. Anteil des älteren Contessa. — Carl Wilhelms Erzählungen aus der Weimarer Zeit. — Der „Meister Dietrich“. — Novellen, die sich an diesen anschliessen: Der Todesengel. Vergib uns unsere Schuld.
Dramatische Spiele und Erzählungen. Zweiter Band. Anteil Contessa des älteren. — Dramatische Szenen von Carl Wilhelm. Der „Magister Rösslein“.
Die Serapionsbrüder. — Ernst Theodor Amadäus Hoffmann. — „Serapiontisches“: Die Gebirgsreise. Der schwarze See. Kindermärchen. — Der Operntext für Hoffmann. — Der Roman des Freiherrn von Vieren. — Das blonde Kind; von Christian Jakob.
Tod der zweiten Gattin Carl Wilhelms. Übersiedlung nach Sellendorf.

Carl Wilhelm Salice Contessa hatte dem Bruder die erste Ausgabe seines Lustspiels „Das Rätsel“ zugeeignet. Christian Jakob widmete jenem sein Schauspiel „Alfred“. Das Band, welches die beiden Contessa menschlich verknüpfte, musste in ihnen den Gedanken rege machen, sich auch zu schriftstellerischem Schaffen enger zu verbinden. Er führte zu der vereinten Herausgabe einer Anzahl bisher fertiggestellter kleiner Arbeiten.

Dramatische Spiele und Erzählungen enthält das erste der beiden auch so betitelten Bändchen, welches im Jahre 1811 in Hirschberg — die Ausgabe hatte wohl Christian Jakob besorgt — erschien. Ein dramatisches Spiel ist das von Carl Wilhelm verfasste und bereits besprochene Lustspiel „Der Weiberfeind“, das hier der öffentlichen Würdigung zuerst übergeben wurde. Von Christian Jakob ist nur eine kleine Erzählung: „Die Ahnfrau“ beigesteuert. Es ist eine ziemlich konventionelle, in vornehmen Kreisen spielende Er-

zählung, die höhere Ansprüche als dem Unterhaltungsbedürfnis zu dienen kaum erhebt. Von Interesse ist nur, dass die Handlung zum ersten Mal in die Heimat der Brüder Contessa verlegt wird. Das Erscheinen des Geistes der Ahnfrau bei hellichtem Tage ist hier nicht ohne Geschick glaubhaft durchgeführt. Im ganzen aber ist das Hereinspielen dieses Revenants und seine Beihilfe zur Überwindung der von vornherein schwach motivierten Schwierigkeiten, die sich der Vereinigung eines Liebespaares entgegensetzen, nicht gerade glücklich erfunden. Das matte Stück, das wieder in Briefform geboten wird und deshalb wohl als ein frühes Produkt anzusehen ist, leitet die gemeinsame Publikation nicht sehr vielversprechend ein. Der jüngere Contessa hat in den drei hier mitgeteilten Erzählungen, die in der Reihenfolge ihres Entstehens angeordnet sind und so eine Übersicht über seine bisherige novellistische Tätigkeit gewinnen lassen, den Bruder weit übertroffen. Es steht ausser Frage, dass mindestens zwei dieser Erzählungen: „Manon“ und „Meister Dietrich“, die Vergessenheit, in die sie heute versunken sind, nicht durchaus verdienen.

Die novellistische Skizze „Manon“, die erste Produktion Contessas in Prosa, ist schon 1803 in Weimar geschrieben worden. Ihren Hintergrund bildet die französische Revolution, ihr Schauplatz ist Paris. Den Elementen des geschilderten Vorgangs liegt offenbar ein eigenes Erlebnis des Dichters zugrunde. Wie die Form der Icherzählung, so ergibt sich auch der Aufbau aus dieser Art der Konzeption. Wie von selbst gliedert sich das Stück in drei scharf voneinander abgehobene Szenen. Von diesen ist nur eine, die mittlere, genau ausgeführt. Sie bringt die eigentliche Erzählung, deren Konsequenzen uns in den im Anfang und Ausgang geschilderten Szenen plastisch vor Augen treten. Wohl möglich, dass diese drei Szenen sich so oder so ähnlich abgespielt haben.

Der Schauplatz des ersten Vorganges liegt unweit des Louvre auf der Seite des Karussellplatzes. Dort wird der Vorübergehende durch eine sanfte, klagende Stimme festge-

halten. Eine verschleierte Strassensängerin rührt ihn durch die ungewöhnliche Innigkeit ihres Vortrags und erweckt in ihm den Wunsch, ihr behilflich sein zu können, falls die von ihr so rührend besungene Not sie selbst getroffen habe.

Gleich diese erste Situation ist von einer packenden und durch ihre Knappheit und Einfachheit nicht minder eindringlich wirkenden Gewalt, die den Anfänger in ihrem Verfasser nicht vermuten liesse, und die das grosse Vorbild, welchem dieser hier im kleinen nachfolgt, nicht verkennen lässt. Auch die Sprache ist von äusserster Plastik und eindringlicher Knappheit.

Der Vorbeigehende folgt dann Manon in ihr Haus nach und pocht an der Tür, hinter welcher sie verschwindet. Die Öffnende führt ihn an das Lager ihres wahnsinnigen Geliebten. Dort berichtet sie ihm ihr Schicksal.

Der Stoff zu diesem Bericht hat wohl unzählige Entsprechungen in der Wirklichkeit aufzuweisen gehabt. Als Contessa in Paris war, lagen die Wunden, die die Schreckensherrschaft der 90er Jahre geschlagen, noch allüberall in der unglücklichen „Hauptstadt der Welt“ unter dem Glanz und Siegeslorbeer des ersten Konsulats offen da. Es spricht für Contessa, dass das einzige Produkt, welches er direkt seinem Aufenthalt in Paris entnahm, einen derartigen ernsten und mahnenden Eindruck festhält. Und mit welcher Eindringlichkeit!

Das Interesse des Lesers wird nirgends von den Schicksalen Manons abgelenkt. Nirgends tritt der Erzähler mit seiner Person hervor. So wirkt die Erzählung durchaus lebendig wie ein unmittelbar dem Leser vorgetragener Bericht, den etwa ein guter Freund gibt. Das Muster des Werther, in dem dieser Effekt allein in diesem Masse erreicht ist, dies Muster ist auch für die Sprache wichtig geworden. In ganz kurzen, aber klar gebauten Sätzen — nicht etwa wie die Lafontaines von merkwürdig anmutenden Eigenheiten in Konstruktion und Reichtum der Interjektionen strotzend,[1]) — ist das Stück abgefasst.

[1]) Überhaupt wird man in der Unterhaltungsliteratur zunächst vergeblich nach technischen Vorbildern Carl Wilhelms suchen.

Martinet, der Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns, liebt Manon, die Tochter einer Wäscherin. Er lebt trotz des Fluchs der Eltern mit ihr von ihrer gemeinsamen Arbeit. Das Unglück, welches die politischen Ereignisse über die Eltern hereinbrechen lassen, führt die Getrennten zusammen. Die Eltern werden verhaftet und vor den Augen Martinets guillotiniert. Auch er selbst wird verhaftet und trotz körperlicher und seelischer Erkrankung im Kerker gehalten. Manon opfert sich auf, um für ihn und die Eltern während ihrer Gefangenschaft ein besseres Los zu schaffen. Einen Wahnsinnigen bringt man ihr zurück. So liegt er nun auf dem Ruhebett und spielt wie ein Kind — oft aber bricht die Erinnerung an das Schreckliche, das er erlebt hat, bei ihm in fürchterlichen Worten durch.

Der ebenso einfache Schluss des einfachen Stückes lässt den Erzähler bei seiner Zurückkunft von einer Reise an das Totenbett Manons treten. Martinet ist ihr vorausgegangen.

Contessa zeigt in dieser kleinen Erzählung eine Beherrschung der Form und des novellistischen Tons, wie sie für die Zeit ganz selten war. Die unaufdringliche, durch die Ereignisse bedingte und aus ihnen sprechende Charakteristik der wenigen vorkommenden Personen fügt sich der sonst geschickten Darstellung gleichwertig an. Der Charakter Manons ist der einer französisierten Dorothea, — so hätte diese gehandelt, wäre sie ihrem Geliebten nach Frankreich gefolgt. Der Name Manon ist wohl im bewussten Gegensatz zu der untreusten und flatterhaftesten aller Geliebten, die diesen Namen führt, der Manon des Abbé Prévost, für die treue und aufopfernde Geliebte des unglücklichen Martinet gewählt worden. Dass die Erzählung nicht ohne Wirkung geblieben sein kann, zeigt, dass ihre packendste und knappste Situation in der bekannten Hauffschen Erzählung „Die Bettlerin vom Pont des Arts“ eine Wiederholung gefunden hat.[1])

[1]) Man vergleiche bei Contessa u. a.:
Ich stand einige Augenblicke unschlüssig, ob ich ihr folgen sollte.
Hauff: Ich trat unschlüssig näher.
Contessa: Es war eine schlanke Gestalt.

In der Gegenwart spielt auch die zweite, umfangreichere Erzählung Wilhelms. Er begibt sich hier in der prosaischen Darstellung zum ersten Male auf sein ihm eigenes Gebiet, das des Humors, ohne aber auch hier mehr zu erreichen, als in seinen theatralischen Versuchen. „Der Instinkt“ ist 1804 geschrieben. Es ist der allerdings erfolglose Versuch gemacht, einen humoristischen Roman mit dem Kolorit des „Wilhelm Meister“ aufzubauen. Es ist gewiss kein humoristischer Bildungsroman — nicht an diese Seite knüpft Carl Wilhelm an — Ideen sind ja durchaus nicht seine Stärke — sondern

Hauff: An die Brücke gelehnt stand eine schlanke, ziemlich hohe Gestalt.

Contessa gibt kurz als Schauplatz eine Gegend unweit des Louvre an, auf der Seite nach dem Karussellplatz. — Hauff malt die Gegend weiter aus, kapriziert sich jedoch auf die Brücke — statt auf den Pont Neuf, den Contessa hat, auf den Pont des Arts. Sonst verändert er sehr merkwürdig die Untertasse Manons in einen Teller, den schwarzen Schleier der Bettlerin in einen grauen. Bei Contessa steht „eine schwache, aber angenehme Stimme“, bei Hauff „zitternde, aber wohltönende Stimme“.

Die ganze Situation ist bei Hauff von der einfachen Klarheit Contessas in die sinnliche sensationslüstern-claurensche Atmosphäre der „Bettlerin“ verkehrt, wozu sich Hauff durch seine zweite Quelle, eine unbedeutende Skizze Reinbecks im Cottaschen Morgenblatt, die Grundlinien erborgt. Besonders die, wie ich behaupte, durchaus geschmacklosen „Kontrast wirkungen“ hat er von Reinbeck übernommen. (Siehe Ernst Müller, Reinbeck als Vorbild von W. Hauff. Euphorion IV, S. 319 ff.).

Ein nicht eben günstiges Licht auf die „Dichtungsweise“ Hauffs in diesem Falle werfen auch die Vergleichung der Anfänge beider Novellen, ferner die Verlegung der mit Spannung erwarteten Erzählung der Hauptszene in die Mitte der ganzen Erzählung Hauffs, — ja selbst ein Keim seiner Weiterspinnung liegt bei Contessa vor in der Bemerkung: „Diese Töne waren mir fremd aus einer französischen Kehle!“ — So wird dann die Pariserin zur Schweizerin — um nicht zu sagen: Schwäbin — Josefe von Tannensee. Der Effekt, die Episode von dem Beteiligten selbst erzählen zu lassen, ist wohlweislich übernommen, obwohl Hauff nur auf Umwegen dahin gelangt.

Jedenfalls — zwei Quellen mit wortwörtlichen Anklängen für eine Episode Hauffs — man darf auf die Ergebnisse der von Hans Hoffmann versprochenen Quellenuntersuchung für Hauff gespannt sein, — für die vielleicht auch sonst hie und da in der Nähe der Brüder Contessa sich Material gewinnen lassen dürfte.

ganz äusserlich sind kriegerische Wirren, Theaterwesen und Vagantentum — wohl immer mit Geschmack — in eine abenteuerliche und etwas unzusammenhängend erzählte Familiengeschichte nach dem Muster älterer Humoristen eingeschoben.

Es sind zwei Zwillingsschwestern: Mariane und Angelika, deren Ähnlichkeit den Anlass zu den mancherlei Verwechslungen gibt, die die Handlung des Romans ausmachen. Dass nebenher der Oheim des „ersten Liebhabers" Eduard in ihnen endlich seine Töchter findet und zwar am Sterbebette ihrer Mutter, seiner Geliebten Amalie, die sich einst aus Furcht vor Schande verborgen hat und die Töchter durch ihren Bruder, den Führer einer Sängertruppe, hat erziehen lassen — soviel zur Andeutung des Inhalts. Der Vater hatte gleich beim ersten Kennenlernen eine instinktive Hinneigung zur Tochter gefasst, und nach einer nicht eben geschmackvollen Wendung desselben in dieser Richtung hat das Stück seinen Titel erhalten.[1])

Das Doppelgängerproblem, das also hier angeschnitten wird, weist auf eine beginnende romantische Strömung hin. Auch sonst zeigen sich Spuren romantischen Aufputzes. Die Klänge der Flöte, des Waldhorns begleiten neben dem Instrument des „Harfners" die eingefügten Gesänge von Sehnsucht, Verlassenheit und Trost im Lied.

Doch ist das Goethische Vorbild nicht stark verwischt; wir sehen wenigstens Menschen von Fleisch und Blut vor uns, die stets mit beiden Füssen auf der Erde stehen. Der alte Onkel ist eine tüchtig gezeichnete Figur und einige seiner komischen Situationen sind mit zwingender Gewalt heraus-

[1]) Th. Hell, in seiner Kritik im Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften. Literarischer Wegweiser. Nr. 218 (Sonnabend, 11. Sept. 1819) Beiblatt der Dresdener Abendzeitung, ist anderer Meinung:

„— es zeigt sich mehr zum Scherz als zum Ernst die Behauptung, dass diese Empfindung Herzen den Weg zu ihren Blutsverwandten auch ohne Kenntnis, dass sie es wirklich seyen, zeige", hält also wohl diese Behauptung für die Grundidee des Stücks, aber räumt dann doch ein:

„dem guten Oheim mochte es doch mehr zum Entschuldigungsgrunde dienen, als wirklich so ums Herz sein". —

gearbeitet. Seine Schwächen sind so liebenswürdig, und die Art und Weise, wie er sie zu beschönigen und zu entschuldigen sucht, so echt humoristisch, dass man es bedauern muss, dass unser Schriftsteller nicht den Mut — das ist wohl buchstäblich zu nehmen — zu einer weiteren Ausführung des Romans gefunden hat. — Musse stand ihm ja in Weimar dazu zu Gebote. Ansätze zu einer umfassenderen Charakterisierung sind hie und da gemacht. So schwärmt der Onkel für Lafontaine und rührt sich und „die Frauenzimmer“ durch Vorlesungen aus den Werken des Dichters. Aus seiner Animosität gegen die von Eduard bevorzugte romantische Dichtung macht er durchaus kein Hehl. „Man kann heutzutage beinah kein Buch mehr aufschlagen, ohne dass einem daraus diese unendliche Sehnsucht nach der Weite und Ferne wie ein Thauwind ins Gesicht bliese“ äussert er einmal.

Die Charakteristik der anderen Personen bleibt in Andeutungen stecken. Manche, der junge Diethorst, die Mutter Amalie, ja selbst die beiden Schwestern ermangeln einer ausreichenden Behandlung fast völlig. Und so macht das Ganze den Eindruck, nicht recht fertig geworden zu sein. Neben minutiös ausgeführten Partieen stehen Kapitel, die den Eindruck eines Notbehelfs machen. Manche Fäden, die gesponnen werden, fallen dann wieder zu Boden; Charaktere, wie der des alten Sängerprinzipals, die anfangs eine weitere Ausführung, die Genuss verspricht, erwarten lassen, treten ganz in den Hintergrund.

Die weitere prosaische Produktion Carl Wilhelms gelangt dann immer mehr in den Bann der romantischen Richtung. Ein Stück einer ganzen Gattung, wie sie in der Unterhaltungsliteratur in weitestem Masse aufgenommen und nachgeahmt wird, tritt uns auf den letzten Seiten des ersten Bandes der „Dramatischen Spiele und Erzählungen“ entgegen. Von grösstem Einfluss auf die Entstehung dieser Novelle, des „Meister Dietrich“, ist der „Sternbald“ und die in den gemeinsamen Publikationen Wackenroders und Tiecks eingefügten kleinen Ansätze zur Künstlernovelle. Die Anregungen für die technische

Rundung und sprachliche Durchführung boten Tiecks „Blonder Eckbert“ und der „Runenberg“. In den rezitierenden Partieen weist sich deutlich der Einfluss des letztgenannten Märchens auf.

Es ist leicht erklärlich, dass auch die „Herzensergiessungen eines Klosterbruders“ den selbst wie in einem Kloster Zurückgezogenen, Künsten und Wissenschaften Ergebenen stark gefesselt haben. Wenn wir auch nicht annehmen können, dass sie ihm erst in Berlin und so spät (1809) bekannt geworden sind, so mag eine neuerliche Beschäftigung mit diesen Werken der älteren Romantik die Konzeption des „Meister Dietrich“ veranlasst haben. Traten wohl in diesen Jahren die in Berlin anwesenden Anhänger der romantischen Dichtung zuerst mit ihm in Verkehr. Hitzig, der bei der Begründung seiner Buchhandlung sich so manches dichterisch tätigen Freundes erinnerte, wird, als 1808 das „Rätsel“ seinen Berliner Erfolg hatte und sich als dessen Autor sein Erlanger Universitätsbekannter Contessa entpuppte, die Verbindung mit diesem neuen vielversprechenden Talent wieder geknüpft haben.

Er hat wohl schon damals Contessa, wie Houwald sich ausdrückt, „aus seiner Lethargie aufgerüttelt und zu neuem Schaffen angeregt“.

Die farbigste, lebensvollste Schilderung der deutschen Vorzeit, wie sie in „Goethes Götz“ sich entrollt, hat gewiss auch bei Contessa stets dafür gegolten. Die Menschen Goethes, die von Leidenschaften entbrannt oder von den mächtigen Zeitströmungen ergriffen sich zum kraftvollen und vermessenen Handeln fortreissen lassen, — zumal Adelheid und Franz, die Frevler aus Liebesleidenschaft — diese vollblütigen überströmenden Menschen traten nun in den unvermeidlichen Kontrast zu den Sternbaldischen Malern und Sängern, Einsiedlern und künstlerisch „empfindenden“ Ritterdamen. Das gewaltige Leben, das jenes grosse Werk vorführt, ist hier ersetzt durch die vom Säuseln des Windes, vom Klang des Waldhorns und der Flöte erfüllte Stille der Mondscheinnacht der Romantik. Und wenn hie und da Sinnlichkeit auflodert, so ist sie von

der Lüsternheit selten entfernt, so wirkt sie eher abstossend als überzeugend und gewaltig. Sind diese beiden Welten zu vereinbaren, sind die so ganz verschieden gearteten Menschen Kinder einer Zeit?

Einer solchen Gegenüberstellung entwächst der Gedanke des „Meister Dietrich“. Die Kombination war kühn, aber sie lag in der Luft. Der junge Goethe und Wackenroder, — Adelheid von Walldorf und Sternbald — sie treten in Contessas Novelle einander gegenüber. Man muss Achtung gewinnen vor der bildnerischen Kraft des bescheidenen Dichters, der mit vollem Eifer daran geht, zu zeigen, wie die Welt mit ihrem Lug und Trug, das Weib mit seinen gleissnerischen Künsten den frommen Maler Dietrich zum Verrat an seiner Kunst, an seinem Weibe, an seinem eigenen Heil hinreisst. So ermordet er denn den Gatten der Geliebten mit dem ihm in die Hände gespielten Gift. Und wie er dann statt des versprochenen Lohnes Spott und Hohn erntet, da ersticht er in Verzweiflung die Falsche in den Armen des teuflischen Buhlen. Mit überraschender Geschicklichkeit ist die seelische Umwandlung des Malers dargestellt. Die Art, wie hier stets die psychischen Vorgänge durch äussere, noch so untergeordnete Geschehnisse aufgezeigt werden, wie der Dichter nirgends selbst eingreift, sondern sich alles aus der Erzählung unmittelbar ergibt, erinnert stark an die gleichzeitige Novellistik Kleists. Aber es ist für diese Erzählung (1809 geschrieben) ein technischer Einfluss wohl noch nicht anzunehmen. Der anfangs ruhige Fluss der Erzählung wird nach und nach durch belebtere Szenen, die stets mit den seelischen Geschicken des Hauptheldeu in Verbindung stehen, unterbrochen, die sich nach dem Höhepunkt hin eindrucksvoll steigern, dann tritt wieder die Stille des Eingangs ein. Der Sünder endet, mit seinem Gott versöhnt. Auch die Charaktere der übrigen Personen, der Gräfin Rovero und ihres Geliebten, des von geheimnisvollem Dunkel umschwebten, der schwarzen Kunst kundigen kaiserlichen Unterhändlers, stehen in lebhaftem Kontrast zu der Gestalt der Gattin des Malers, deren Charakter

in Wackenroderischem Geiste frei und unendlich liebenswürdig herauskommt. Auch Nebenpersonen — der Graf und ein Diener — sind hier eigenartig und lebensvoll erfasst, obwohl nur mit einigen wenigen Worten plastisch hingestellt.

Die leicht chronikartig abgetönte, aber nirgends aufdringlich archaisierende Sprache ist von einer ganz eigenen Wirkung, wie sie Contessa bis dahin noch nicht erreicht hatte. Das, was die Personen sprechen, steht in inniger, gewissermassen organischer Verschmelzung mit den erzählenden Partieen und wird nie zu aufdringlicher Breite ausgedehnt.

So ist das Grundproblem mit wenigen Worten der Gräfin gegeben in einer Szene, wo Meister Dietrich zuerst in das Prunkgemach des Schlosses tritt. „Der Maler sah die Bilder mit Erstaunen an, denn es waren lauter herrliche Stücke aus der italienischen Schule, wie er deren niemals so viele und so treffliche beisammen gesehen. Die Kraft und der Glanz der Farben, die mächtigen Massen tiefer Schatten und scharfer Lichter in den Werken mancher neuern Meister blendeten, ja betäubten ihn; mit wunderbarer Macht aber zog ihn ein Gemälde zu sich, welches in der Ecke hing. Es war darauf eine Mutter Gottes vorgestellt, von Engeln umschwebt, im Vordergrund zwei anbetende Figuren. Er stand eben davor, da sich hinter ihm die Türe auftat und die Gräfin erschien. Das Blut stieg ihm ans Herz, da er ihr entgegenging; sie aber, nachdem sie ihn freundlich begrüsst, fragte ihn, ob er denn dieses Bild allein von all den andern Meisterwerken der Betrachtung wert gefunden? „Ich habe," sprach der Maler mit Bescheidenheit, „aus diesem stolzen Blumenbeet die edle Lilie mir erwählt und wünschte wohl, den trefflichen Meister zu kennen, der so Herrliches vollbracht."

„Was Ihr so bewundert," entgegnete die Gräfin, „ist ein Werk des Raphael Sanzio, den viele den Göttlichen nennen. Der Menschen Meinung ist verschieden und ich will keinem die seinige bestreiten." —"

Diese „holzschnittartige Manier“,[1]) wie ein neuerer Beurteiler sich ausdrückt, erreicht ja nicht die farbige Wirkung, die einige Szenen in Arnims etwa gleichzeitigem Meisterwerk „Die Kronenwächter“ ausüben, aber die Erzählung ist wohl das Beste, was Contessa überhaupt geschrieben hat und verdient nicht durchaus die Verschollenheit, in der sie heute ruht. Ein Dichter ersten Ranges hätte das Problem gewaltiger, umfassender gelöst — aber die Achtung wird man diesem doch wohl geglückten Versuche Contessas nicht versagen dürfen.

Bezeichnend ist es, mit welcher Zurückhaltung und doch wieder mit wie grosser Selbstverständlichkeit das Wunderbare in die Handlung eingreift, in dieser Erzählung nur durch den geheimnisvollen „Grünrock“ vertreten. In den folgenden Novellen hat sich Contessa leider von dieser diskreten Zeichnung schon entfernt, ohne jedoch die Konsequenzen je zu weit zu ziehen. Mit diesem Hereinspielen des Geheimnisvollen und Gespenstischen, das auf das zeitgenössische Publikum mit seinen magnetischen Neigungen so anziehend wirkte, tritt der „Meister Dietrich“ einerseits in die Verbindung mit den früheren Märchen Tiecks, deren novellistische Abrundung als Muster für diejenige Contessas dastand, — auf der anderen Seite nimmt die Erzählung eine traurige und vom Verfasser wohl kaum beabsichtigte Stellung in der Geschichte der Literatur des Anfangs des XIX. Jahrhunderts ein.

Sie ist „eine der ersten ihrer Gattung“, wie Hitzig sagt, und begründet neben der Freischütznovelle Apels und einigen weniger hervortretenden Almanachnovellen, wie sie noch Schillers „Geisterseher“ im Gefolge hatte, jene „historische Erzählung“ der Pseudoromantiker und noch geringerer Schriftsteller, die traurigen Machwerke der van der Velde, Fr. Kind, Stephan Schütze und der zahlreichen völlig Vergessenen, die an den Produkten der Phantasie Hoffmanns dann erst die ausgiebige Nahrung erhalten sollten.

---

[1]) Georg Ellinger, E. Th. A. Hoffmann. Hamburg und Leipzig. 1894. S. 128. — Siehe ferner die Anmerkung zu S. 128 „Beeinflussung Contessas durch Hoffmann.“

Mit dieser Clique wird dann eben auch Contessa leicht zusammengeworfen, nicht ohne eigne Schuld. Lässt er sich doch durch sie von dem Gebiet, auf das ihn seine Begabung vor allem hingewiesen hat, immer wieder zurückhalten.

Noch vor der Bekanntschaft mit E. Th. A. Hoffmann hat er zwei Novellen geschrieben, die sich technisch und stofflich eng an den „Meister Dietrich“ anschliessen.

Ihre Entstehung fällt wohl in die Zeit zwischen den Jahren 1811 und 1814, in welchen die beiden Bände der dramatischen Spiele und Erzählungen erschienen. Es ist die Zeit, in welcher aller Orten die Ablagerungstellen für Unterhaltungsliteratur, die Almanache und Taschenbücher wie Pilze emporwuchern, und es sind besonders die Unternehmungen jener „Pseudoromantik“, welche sich einen immer wachsenden Leserkreis gewinnen. Keine Dichtungsart ist da nun beliebter als die der kürzeren gerundeten Erzählung, eben in der Art der Apel und Contessa, die als jüngere, gewandtere und vornehmere Nachfolger Lafontaines auf den Platz treten. Der erste Band jener Veröffentlichnng der Brüder Contessa hatte nicht nur bei dem heimatlichen Publikum Aufmerksamkeit erregt. Hatte doch der jüngere Contessa es verstanden, durch seine Lustspiele seinen Namen bekannt zu machen. So kam es denn, dass auch an ihn die Aufforderungen sich mehrten, für Taschenbücher und Zeitschriften Beiträge in der Art des „Meister Dietrich“ beizusteuern. Aber weit entfernt davon, sich durch solche Anregungen zu einer derart fruchtbaren Produktion verleiten zu lassen, wie die Unterhaltungsschriftsteller jener Clique, beschränkte sich Contessa darauf, jene beiden Novellen im Anschluss an den „Meister Dietrich“ auszuarbeiten. In diesen Jahren erschienen die ersten geschlossenen Arbeiten Fouqués, erschien die „Undine“, welche die Hinneigung Contessas zur historisch gefärbten Novelle bestärkten. Daneben werden die Errungenschaften der Novellistik Kleists sichtlich nutzbar gemacht. Wir haben wohl ebenso wie in Hoffmann in Contessa einen der wenigen Bewunderer des Vielverkannten zu sehen. Der erste Novellenband von 1810

muss einen bleibenden und befruchtenden Eindruck auf ihn ausgeübt haben.

Die trübe Stimmung, welche über der Familie des Meister Dietrich lastet, ist nur nebensächlich — soweit sie eben auf die Hauptfigur Einfluss übt — behandelt. In gewissen Partieen der sich zuerst anschliessenden Novelle dieser Gattung des „Todesengels“,[1]) wird dieses Motiv jedoch zum Selbstzweck. Es ist ebenfalls ein Mord aus Liebesraserei, um den sich die Handlung aufbaut. Was wäre mit Dietrich geschehen, welche psychische Entwickelung hätte er durchgemacht, wäre sein Mord unentdeckt geblieben? Dies ist wohl der Gedanke, der Contessa einige Jahre nach dem Erscheinen des „Meister Dietrich“ zur Ausgestaltung einer weiteren, ähnlichen Novelle anregte. So steht denn die Ermordung des Goldschmieds Trymm durch den Gehilfen Wolf hier am Beginn der Erzählung. Der Meister schlägt ihm die Hand seiner Tochter Maria ab, da er diese für einen Genossen seiner alchymistischen Beschäftigung, Herrn Walter, bestimmt hat. (Wir werden durch diese Neigung Trymms an die zwei Jahre später entstandene Novelle Hoffmanns: „Der Sandmann“ erinnert.) Wolf begeht — fast im Traum — den Giftmord, der unentdeckt bleibt. Er lebt eine Zeit an Mariens Seite. Da treffen ihn die wirren Reden eines wahnsinnigen hellsehenden Weibes; er befürchtet es, sich verdächtig zu machen, und verlässt die Geliebte, um eine neue, grössere Sicherheit bietende Heimat für sie zu erringen. Er nimmt Kriegsdienste und wird nach Beendigung des Krieges Führer einer Schar Soldaten, die, ein friedliches Leben verschmähend, den Krieg auf eigene Faust fortsetzt, in Italien reiche Beute macht und endlich wieder in die Nähe des Wohnorts Mariens zurückkehrt. Sie ist mit ihrem Kinde aber aus der Heimat fortgezogen, und Wolf findet sie mit Hilfe des ihm treu ergebenen Italienerknaben Antonio erst nach langem Suchen auf. Nun besucht er sie und den Knaben häufig und bereitet Schritte vor, mit ihr fortzuziehen. Der Sohn aber, dessen Geburt

[1]) Zuerst erschienen in Fouqués und Neumanns „Musen“. 1814 Stück 3.

Wolf für ein Zeichen der Verzeihung Gottes ansah, siecht dahin und stirbt. Wolf bricht zusammen, und der berüchtigte „schwarze Jäger“ wird aufgegriffen und verurteilt. In seiner Haft besucht ihn Walter, sein ehemaliger Nebenbuhler um Mariens Hand. Diesem gesteht er endlich auch seine erste Mordtat und wird zum Tode geführt. Auf dem Gang zum Richtplatz eilt Marie herbei und stirbt in seiner Umarmung. An ihrer Leiche verscheidet er auch. „Gott hatte, versöhnt, im Tode sie vereinigt“.

Man sieht, die gestellte Aufgabe ist nicht durchaus gelöst, sondern geschickt umgangen worden. Das Psychologische, auf das es Contessa — wie eine Parallele mit dem „Meister Dietrich“ lehrt — ursprünglich gewiss ankam,[1]) tritt in den Hintergrund vor dem stofflichen Interesse. Aber die Durchführung der seelischen Entwickelung Wolfs ist trotzdem nicht missglückt zu nennen. Der ungesunde, sinnliche, ja vermessene Zug, den er von Haus aus empfangen hat, unterscheidet ihn

---

[1]) Wenn auch selbstverständlich nicht in dem Masse wie Hebbel. Die Beziehungen Hebbels zu den Werken Contessas sind zusammengestellt von R. M. Werner: Hebbels, sämtliche Werke B. 8 S. XIV f.; XLII; ferner s. Nibelungen zu Vers 4139 ff., Tagebücher I. S. 265; II. 24, 76. Ausserdem einige Briefstellen.

Besonders der „Todesengel“ hat in mancher Beziehung auf den jungen Hebbel Eindruck gemacht und seine Jugendnovellen beeinflusst. Ich setze die eine Tagebuchstelle hierher:

d. 18. Februar 1842.

Las Novellen von Contessa: Todes-Engel; Gastmahl; schwarzer See u. s. w. So schwach sie sind, so versetzten sie mich doch in meine Jugend zurück. Ich las sie 1827, also vor 15 Jahren in einer Nacht, wo ich bei meinem totkranken Vater wachte und wo das Gespenstische, Beklommene, einen starken Eindruck auf mich machte. Noch 15 Jahre weiter — wie stehts dann?

Zu den erschöpfenden Darlegungen Werners möchte ich noch die Aufmerksamkeit auf die Ähnlichkeit der Fabel der „Julia“ mit dem „Todesengel“ hinweisen. Julia entspricht der Marie, Antonio dem Räuber Wolf, Graf Bertram ist in Contessas Herrn Walter angedeutet. Der Name Antonio kommt ebenfalls bei Contessa vor. Die Julia trägt das Kind Antonios unter dem Herzen, wie Marie die Mutter des Kindes Wolfs ist.

stark vom Meister Dietrich der vorhergegangenen Novelle. Für die Zeit, in der Wolf durch den Kriegslärm und das unstete Räuberleben die Stimme seines Gewissens betäubte, hätte uns seine seelische Entwickelung genauer geschildert werden können; dagegen kommt dann das Resultat dieser psychischen Kämpfe wieder mit grösserer Deutlichkeit heraus.

Auch hier wird ein geschickt durchkomponiertes künstlerisches Ganzes geboten, und das Streben nach der unaufdringlichen Ausarbeitung feiner Einzelzüge, das den „Meister Dietrich“ auszeichnet, verleugnet sich in dieser Erzählung nicht. Von dem Todesengel, den Trymm in der Nacht vor der Ankunft Wolfs gesehen, hat sie ihren Namen erhalten. Die gedrückte Stimmung, die über der Familie lastet, bestärkt durch den Gespensterglauben und die Gespensterfurcht der alten Amme, die Anzeichen kommenden Unheils, die diese überall erblickt, die geheimnisvollen Andeutungen Trymms und seine Erzählung des oben erwähnten Traums vom „Todesengel“, diese schwüle Stimmung ist meisterhaft auf den ersten Seiten wiedergegeben. Und von der Schwüle, die uns hier empfängt, kommen wir auch kaum wieder los. Nicht nur der Charakter Trymms, auch die Walters und Mariens, haben etwas merkwürdig Düsteres, Schwerblütiges, das die schreckhafte Susanna und die wahnsinnige Nachbarin nicht eben mildern. Auch Wolfs und Mariens Knabe zeigt ein merkwürdig frühreifes Wesen. Nur Antonio, eine Art von männlicher Mignongestalt, bringt Licht in das allgemeine Halbdunkel. Die Rolle, welche ein silbernes Kruzifix, das Wolf gefertigt hat, welche ein Bild von Mariens verstorbener Mutter spielen, bestärkt nur noch den Hinweis, den diese düstere Stimmung, vor allen Dingen der ahnungsreiche Eingang der Novelle, auf die Schicksalstragödie Müllners und Houwalds gibt. Aber es ist doch nur eben dies Kolorit, was uns an diese Machwerke erinnert, und das wir in so und so vielen Werken der Zeit wiederholt finden. Ich erinnere nur an Fr. Kinds Freischütztext, der auch sonst Anklänge an den Todesengel zeigt. Besonders die Gestalt der Agathe ist der Maria Contessas nahe ver-

wandt, während die entsprechende Figur in Apels Novelle einen ganz abweichenden Charakter trägt.

Es ist, wie schon erwähnt, auch diesen Vorgängen ein historisches Kostüm gegeben. Die Zeit des 30jährigen Krieges etwa ist gewählt, in der Vorgänge, wie die geschilderten, sich ja leicht abgespielt haben können, ja, sie scheinen nicht übel dem Zustand der Unordnung und Unsicherheit, der in den letzten Jahren des Krieges und den ersten Friedensjahren in Deutschland herrschte, zu entsprechen. Auch die von Contessa dargestellten Charaktere sind sicher den wirklichen Menschen dieser Zeit nicht durchaus unähnlich. Und so erhebt diese Novelle noch mehr als der „Meister Dietrich" den Anspruch, auch als eine historische Zeitnovelle bewertet zu werden, wenn auch direkt mit keinem Wort auf Ereignisse einer bestimmten Zeit hingewiesen wird.

Die nächste Novelle Contessas lässt dieses Moment nicht mehr vermissen. In die Schilderung der Ereignisse in einer Magdeburger Kaufmannsfamilie sind die Geschicke der belagerten Stadt und der Einnahme, grösstenteils und offensichtlich nach Schillers klassischer Schilderung nicht ohne Geschick verwoben. Zwar ist die Durchdringung noch nicht völlig geglückt. Die Hereinziehung der historischen Ereignisse ist oft etwas zu unvermittelt herbeigeführt, aber der Versuch zeigt doch, was durch den Arnimschen Roman hinlänglich feststeht, dass auch ohne das Vorbild Scotts der Weg zur gegeschlossenen historischen Erzählung in Deutschland hätte gefunden werden können.

Neben der äusserlichen Verbindung verknüpft noch eine innere Verwandtschaft die beiden Bestandteile der Novelle. Der konfessionelle Streit, welcher die Kämpfer draussen aufeinander hetzt, lässt auch die Ruhe in Vollrads, des Kaufherrn Hause nicht aufkommen, und es ist eine Schuld, die er in der Jugend auf sich geladen, deren Folgen sich jetzt enthüllen und sein auf diese Schuld gebautes Glück vernichten. Seine Geliebte, Franziska, hat er aus Italien in seine nordische Heimat, nach Erfurt, geführt. Bei einem Gastfreund hat er

dann die Hilflose verlassen, als sie ihm einen Sohn, Georg, schenken sollte, und an der Seite einer Reichen in Magdeburg sich Hausstand und Reichtum erworben. Franziska starb, und, wie er meint, auch der Sohn. Es ist die so oft wiederkehrende Kombination. Auch die Gattin des Hausfreundes schenkt diesem einen Sohn, der nicht lebensfähig ist, und die Kinder werden vertauscht. Nach dem Tode seiner vermeintlichen Eltern werden Georg und ihr wirkliches Kind, ein Mädchen Namens Anna, ins Haus Vollrads gebracht, in dem sie als Geschwister aufwachsen. Die alte italienische Amme Franziskas kann es dem Verführer ihres Lieblings nicht vergessen, dass er nun den Georg dem wahren Glauben entfremdet hat und als Protestant auferzieht. Wie dann das Strafgericht mit der Armee Tillys über die Ketzer heraufzieht, nistet sie sich mit ihrer Tochter Therese, die bald in Liebe zu Georg entbrennt, in Vollrads Haus ein, um seine Bestrafung um so sicherer zu überwachen, und wenigstens Georg zum wahren Glauben wieder zurückzuführen. Georg, dem eigentlichen Helden der Erzählung, entdeckt die Italienerin zunächst, dass Klara, welche Vollrad während einer Reise desselben geheiratet hat, nicht seine Schwester ist. Diese Entdeckung führt zum Angelpunkt der Novelle.

Die rasendste Liebesleidenschaft zu der ihm auf ewig Entrissenen führt ihn in der Nacht zu der Geliebten. An Vollrads Bett, der ruhig schlummert, fasst ihn der ganze Groll gegen den Mann „der ihm seinen Himmel geraubt und diese ruhelose Qual in sein Herz geworfen hatte“. Er glaubt die Stimme der alten Italienerin zu hören, die ihn anfeuert, seinen Dolch zu gebrauchen. Aber es kommt hier nicht zum Mord; ihre Tochter Therese reisst ihn zurück, mit den Worten: „Rasender, was beginnst du? Es ist dein Vater, du bist sein und Franziskas Sohn.“

Man sieht, es ist auch hier, wie in den beiden vorhergehenden Novellen, ein Mord aus Liebesraserei, bis zu dem sich der Kampf in der Seele des Helden erhebt. Nur wird er hier, und das ist die neue Variation, noch rechtzeitig vom

Morde zurückgehalten. — Er sucht nun den Tod. Den Bitten Theresens, sich den Seinigen, vor allen Dingen Klara für die Stunde der Gefahr zu erhalten, gibt er aber nach, und fällt, nachdem jene in Sicherheit sind, in den Kämpfen während der Plünderung.

Die Klarheit, mit der der „Meister Dietrich“ erzählt ist, die auch im „Todesengel“ nicht allzusehr zu vermissen ist, war bei der umfangreichen Vorgeschichte dieser Erzählung stark in Frage gestellt. Es muss oft weit ausgeholt werden, und die Grundstimmung wird infolgedessen leicht unterbrochen, wenn auch der Verfasser alles getan hat, um allzu starke Härten zu vermeiden. So werden die einzelnen Teile der Vorgeschichte dem Helden erst nach und nach und zwar immer in solchen Momenten bekannt, in denen ihre Eröffnung auf seine seelische Stimmung besonderen Eindruck zu machen fähig ist. Eben bis zu jenem Moment, wo Georg von der Ermordung des Vaters zurückgerissen wird, ist die Entwickelung der Anfechtungen und Versuchungen, das Wachsen seiner Leidenschaft bis zu dem halb träumend gefassten Entschluss, Klara aufzusuchen, durchweg fein beobachtet und mit farbenkräftigem Pinsel ausgeführt.

Das Hineinragen von Halluzinationen und Traumgebilden aller Art in diese Entschliessungen in durchaus romantischer Weise, ist mit seltener Geschicklichkeit glaubhaft gemacht. Besonders gut gelungen ist die Art, wie im Eingang Georg von der Reise heimkehrend von einem Hügel herab die Heimatstadt wieder erblickt, hier zum letzten Male unter einer alten Eiche Rast hält und die Nachricht von der Verbindung Klaras mit Vollrad hervorzieht und sinnend betrachtet. Da war es ihm, als sässe „er auf einer ungeheuern Brandstätte der vergangenen Zeit und die grauen Türme vor ihm, von der Glut der Abendsonne gerötet, ragten wie riesenhafte Trümmer aus der Verwüstung.“ Und zwischen Traum und Wachen erblickt er Bilder, die ihm die kommenden Schicksalsschläge und endlich seinen Untergang gleichsam prophetisch aufzeigen.

Allerdings treten von dem Augenblick an, wo Georg die

Hand zur Freveltat erhoben hat, die Ereignisse der Belagerung bedeutend weiter in den Vordergrund und greifen stärker in die Geschicke des Hauses ein. Die Geschehnisse, welche seine Angehörigen sich selbst heraufbeschwören, werden durch die Ereignisse, in die sie ein höheres Geschick verflicht, geläutert. Georg macht durch seine heroischen Rettungstaten seine Verfehlung gegen den Vater wieder gut und stirbt versöhnt. So tritt denn wohl mit vollem Recht in den Schlusspartieen die psychologische Vertiefung und die Ausmalung des Details mehr vor der epischen Erzählung der kriegerischen Ereignisse zurück.

Einen erheblichen Makel drückt der Novelle die völlig ungenügende Charakterzeichnung des alten Vollrad auf. Dem harmlosen, guten alten Mann wird niemand die Verfehlung seiner Jugend zutrauen. Recht geschickt sind dagegen die Frauengestalten: Klara, die geistige Schwester der Maria des „Todesengels", Therese und die alte Italienerin, zu dem Hauptthelden in Beziehung, zueinander in wirkungsvollen Kontrast gestellt. Besonders gut ist Therese herausgekommen, eine durch die Liebe zu heroischen Taten gestachelte, reine Mädchengestalt, die bereit ist, für den Geliebten selbst in den Tod zu gehen. Von besonderem Interesse ist der Fanatismus der alten Italienerin. Die Art, wie sie den dem Glauben der Mutter entfremdeten Georg für die allein seligmachende Kirche zu retten sucht, wie sie in Vollrad nicht nur den Verführer des geliebten Pfleglings, sondern fast vielmehr den Ketzer sieht, der auch Georgs Unheil zu tragen hat; das ist ebenso eigenartig wie bezeichnend für die persönliche Stellung Contessas zu seinem Glauben und den katholisierenden Bestrebungen der Romantiker. Dass er diese Motive durchaus objektiv, durchaus künstlerisch verwertet, sie zur charakteristischen Färbung des Ganzen mit sichtbarem Geschick zu benutzen versteht, ist wohl einer der wesentlichsten Lichtpunkte der Novelle. Die Richtung der Familienbeziehungen Georgs nach Italien hin mag wohl die eigene italienische Herkunft des Verfassers veranlasst haben. Die in geheimnisvolles Dunkel

gehüllte Verbindung der Alten und Theresens mit den Belagerern Magdeburgs, der Verdacht der Verräterei, den der Leser — und auch nur dieser — auf sie wirft, die Tätigkeit, die Vollrad im Rat, Georg in der Waffenübung auf Seite der Belagerten ausüben, geben die äusseren Züge zu der Verbindung der Haupthandlung mit dem historischen Hintergrund.

Die Sprache ist hie und da schon etwas manieriert, zeigt aber im allgemeinen den üblichen Fluss und geschickten Periodenbau.

So verrät diese kompliziertere Erzählung nicht, warum der Verfasser das mit so vielem Glück betretene Gebiet wieder verlässt.

Als Stephan Schütze Contessa um die Überlassung einer neuen Erzählung für sein „Taschenbuch der Liebe und Freundschaft“ bat, sandte er die eben besprochene Novelle ein, aber ohne Titel. Von zweien, die Stephan Schütze ihm vorschlug, wählte er wohl kaum sehr glücklich „Vergib uns unsere Schuld!“

Im Jahre 1814 erschien der zweite Band der „Dramatischen Spiele und Erzählungen“. Christian Jakob hatte noch die Zeit gefunden, zwei Erzählungen zu diesem Bande beizusteuern, trotz der gewaltigen Anstrengungen, die er in den Vorbereitungen zum Kriegszuge gegen Napoleon auf sich nahm. Es wird uns berichtet, wie er vom patriotischen Eifer durchglüht in seiner Stellung als erster Vertreter der Hirschberger Bürgerschaft und Kaufherr nicht nur durch die Kraft seiner allgemein als glänzend geschilderten Beredsamkeit, sondern auch durch namhafte Geldbeiträge zur Aushebung und Ausrüstung der schlesischen Landwehren beitrug, die in dem beginnenden Völkerringen mit den höchsten Ruhm, aber auch die höchsten Mühen ernten sollten. Erwartete er doch als den Lohn seiner Bemühungen nicht nur Abschüttelung der Fremdherrschaft, sondern auch die Verwirklichung eines Teils seiner politischen Jugendträume. So begleitete er denn auch die Erfolge der Truppen mit begeisternder Zustimmung und kräftiger Aufmunterung. Auch er hat seine Muse in den Dienst

der grossen Sache gestellt, und die im rechten Augenblick wohl passenden und wirkungsvollen, heute recht trocken und breit anmutenden Verse eines langen Gedichts auf die Völkerschlacht bei Leipzig flatterten als Flugblätter in die Welt hinaus. Einer dieser selltenen Drucke enthält nur dieses Gedicht, ein anderer ausserdem noch eine „Aufforderung an die Deutschen“ vorangeschickt. Die Nachdrucker haben sich des Gedichts in den bald veranstalteten Sammlungen vaterländischer Gesänge wiederholt bemächtigt, und es ist mit einigen andern patriotischen aus der Zeit auch in die Sammlung seiner Gedichte von 1826 aufgenommen.

Neben solchen patriotischen Gesängen hatte Christian Contessa auch die beiden Novellen „Die Brieftasche“ und „Gift und Gegengift“ fertig gestellt und in dem 2. Band der „Spiele und Erzählungen“ veröffentlicht.

Es sind zwei Novellen, wie die Ahnfrau im 1. Band aus dem Leben der obersten Gesellschaftskreise und aus der nächsten Vergangenheit, ja Gegenwart.

Rein technisch erinnert manches an die in diesen Jahren in den Taschenbüchern viel auftauchenden kleineren Novellen nach englischem Vorbild. Die Briefform tritt hier schon stark in den Hintergrund. Mit einem gewissen „eleganten“ Realismus sind die Hauptfiguren dargestellt, die uns heute sehr konventionell anmuten, da sie sich seitdem durch die Erzählungsliteratur des 19. Jahrhunderts wie Gesetz und Rechte fortgeerbt haben. Auch in dieser Zeit waren sie wohl kaum etwas Neues. Aber es ist doch der Zug der neuen Zeit in ihnen zu verspüren. Sie haben Eigenschaften der Menschen des beginnenden 19. Jahrhunderts. Die Gegenüberstellung dieser modernen höheren Gesellschaft und ihrer Repräsentantin Julie v. S. und der kleinbürgerlichen, der Therese angehört, zwei Frauen, zwischen denen der Held der ersten Novelle „Die Brieftasche“, Willow schwankt, ist von einem Realismus durchtränkt, welcher in der Zeit der Fouquébegeisterung und des Vorwiegens des Jean Paulschen Einflusses auf die Unterhaltungsliteratur fast eintönig anmutet. Und in dieser Art

ist auch die Sprache gehalten, ganz ruhig dahinfliessend, kühl referierend, nur unterbrochen durch die mitgeteilten Briefe, deren gequältes Pathos durch Zitate aus Shakespeare und anderen „unsterblichen Dichtern“ merkwürdig unterbrochen wird.

„Eine Erzählung aus der wirklichen Welt“, der für die zweite Novelle gewählte Untertitel, hätte ebenso für diese erste gepasst. „Gift und Gegengift“ zeigt eine etwas belebter ausgestaltete Handlung; Christian Contessa führt wohl zum ersten Male eine Fabel vor, die bis auf die heutige Zeit in den Geschichten und Dramen, die in jener Franzosenzeit spielen, gern behandelt wird. Die Verführung einer deutschen Frau durch einen im Quartier liegenden französischen Offizier, der sie hier nach der Entführung verlässt so dass sie von Stufe zu Stufe sinkt, ist in der für die „Brieftasche“ geschilderten Weise — nur ist hier auch die Icherzählung fallen gelassen — dargestellt. Aber durch den Stoff lässt sich der Verfasser doch hie und da zu einer etwas tiefer gehenden Ausarbeitung bewegen. Die kriegerischen Ereignisse vom Tilsiter Frieden bis zur Schlacht an der Katzbach, in der der Held mitkämpft, spielen hinein. Dieser Umstand stempelt die Novelle — deren Stil durch den ganz ins 18. Jahrhundert passenden Abstecher des Helden nach Italien arg unterbrochen wird — doch zu einem bemerkenswerten Zeitbild. Während er noch tobt, ist der Befreiungskrieg hier schon schriftstellerisch verwertet worden, eine neben den unmittelbarer unter dem Eindruck der Ereignisse entstandenen Arbeiten Hoffmanns sehr vereinzelt dastehende Erscheinung. Wie jene Italienreise und die romantische Figur des Einsiedlers, so fehlt auch sonst nicht mancher Zug, der an die erste novellistische Leistung Christians, das „Grabmahl“, erinnert. Hier wie dort wird ein Ehekonflikt dargestellt, die reumütige Rückkehr und das Ende der Sünderin hat dort ihr Vorbild. Auch dort spielen kriegerische Ereignisse eine Rolle. Der Gatte und der Verführer der Gattin stehen einander im Kampf gegenüber hier wie dort. Und doch ist hier etwas Neues geboten. Anstatt der Schwärmerei des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts erfassen

die Menschen neue Ideen. Die Weltbürger werden zu Patrioten. Dort war es der Konflikt zwischen Freundschaft und Liebe, also ganz allgemein menschlichen Verhältnissen, hier spielen die nationalen Gegensätze hinein. Und da ja auch die „Brieftasche“ ein immerhin interessierendes Zeitbild der Beschäftigungen und Neigungen der höheren Kreise der ersten Jahre des Jahrhunderts gibt, so entbehren die neuen Erzählungen doch des kulturhistorischen Interesses keineswegs als die klaren und nicht anzuzweifelnden Zeugnisse eines gebildeten und die Ereignisse beobachtenden, denkenden Mannes seiner Zeit. So stechen diese Beiträge Christians stark ab von denen Wilhelms, in denen dieser als ganz ins Lager der jüngeren Berliner Romantik, „die eigentlich keine bestimmte Zeitfärbung hatte“ (Ludwig Geiger), übergegangen erscheint. Höhere Ansprüche dürfen allerdings auch an die Mehrzahl der Beiträge Wilhelms zu diesem Bande nicht gestellt werden.

Dies gilt vornehmlich für die dramatische Szene „Raimund“ und die Romanze, welche das Bändchen einleitet. Jener Versuch einer einaktigen Schicksalstragödie in holprigen, fünffüssigen Jamben 1811)[1]) und diese, eine besonders sprachlich recht mittelmässige Darstellung eines oft behandelten Stoffes, die am gelungensten im „Klein Roland“ Uhlands verwertet wird, wären einer Mitteilung nicht wert gewesen, und ihre Veröffentlichung ist auch wohl nur aus dem Grunde erfolgt, das Buch inhalt- und umfangreicher zu gestalten.

Dagegen hätte sich aus dem Familiengemälde „Die Ehen werden im Himmel geschlossen“, welches etwa gleichzeitig auch in Fouqués „Musen“ erschienen ist, nach Ansicht Franz

[1]) Mit diesem missglückten Versuch ist Contessas „Schicksalstragödiendichtung“ erschöpft. Ludwig Geiger, zur Geschichte der Schicksalsdramendichter; Studien zur Vergl. Lit.-Gesch. (Max Koch) lässt die Frage offen, „ob Carl Wilhelm Contessa in die Reihe dieser Dichter aufzunehmen ist. In der alten Ausgabe von Goedeke geschieht dies nicht — in der neuen hat er noch keinen Platz gefunden“. — Die Contessas sind schon aufgeführt, nur sind sie im Register unter Salice eingereiht, unbegreiflicherweise ohne dass darauf unter „Contessa“ hingewiesen wird.

Horns[1]) wohl eine glückliche Satire in der Art der Tieckschen satirischen Lustspiele gestalten lassen.

Dem modernen Leser wird die knappe, ja oberflächliche Art, in der die ganz scherzhafte Idee dargestellt ist, recht wohl behagen. Die Poesie selbst tritt auf „und zwar, wobei den Leser ein kalter Schauder überläuft, als eine Schneiders-Witwe, die nach glücklicher Anbringung ihrer übrigen Kinder (die Romanze ist nämlich mit einem Herrn auf Reisen gegangen, die Ode im Waisenhause, die Satire im Taubstummeninstitute, um das Sprechen zu verlernen u. s. w.) nur noch mit ihren Töchtern, der Tragödie und dem Lustspiele sitzen geblieben ist. Von allen alten Freunden ist ihr keiner geblieben als der wohlbekannte „Vetter Michel", der in seinem Edelmute sich nicht dauern lässt, die drei Treppen zu ihr hinaufzusteigen, um der armen Witwe zwei Freier, einen Theaterdichter und einen Schauspieldirektor für ihre Kinder zuzuführen". In dem Theaterdirektor Wackel ist eine mit vieler Laune durchgeführte, aber keineswegs verletzende Karikatur Ifflands geboten. Die Anspielungen auf seine Direktionsführung sind sehr zahm gegenüber dem, was die Romantiker in dieser Beziehung zu leisten pflegten. Ein Gespräch über Zweck und Wesen der Poesie gibt Gelegenheit, sich kennen zu lernen, und eine gerührte Doppelverlobung findet statt.

Man kann Franz Horn wohl beistimmen, wenn er meint, dass eine solche Satire etwas veraltet und überhaupt wenig zeitgemäss war; die gewohnte Grazie mangelt jedoch dem kleinen Stück nicht, das noch 1821 in Fr. Kinds „Muse" wieder abgedruckt worden ist, also wohl eine gewisse Beliebtheit genoss.

In Fouqués Musen ist ebenfalls aus diesem Bande das Sextett mit Schlusschor: „Lebensharmonie" wiederholt. Es sind zwei oder vielmehr drei getrennte Szenen; die zwei letzten führen den Titel: „Die Gewalt der Reime". In diesen wird in humoristischer Weise gezeigt, wie ein paar junge Dichter

[1]) Horn, Umrisse zur Geschichte und Kritik der schönen Literatur Deutschlands, während der Jahre 1798—1818. Berlin.

durch ihre Kunst des Reimens sich eine Braut erringen, der erste, indem er das Mädchen für sich gewinnt, der zweite, indem er den Widerstand des Vaters besiegt und einen unpoetischen Nebenbuhler aus dem Felde schlägt. Von dieser praktischen Anwendung der Harmonie im Leben ist in der ersten Szene, dem eigentlichen Sextett mit Schlusschor, nicht die Rede. Der Zusammenklang des Lebens eines Totengräberehepaares und eines jugendlichen Liebespaares ist der merkwürdig gesuchte Inhalt, der durch den Zutritt des Pilgers, der in dem Jüngling seinen lang verlornen Sohn wiedersieht, und durch einen plötzlich dazwischenfahrenden Blitz nicht gerade geniessbarer gemacht wird. Auch hier spielt eine Sühnemotiv hinein. Das ganz Zerfliessende und Unklare des Stoffes, die ganz naiv bei Shakespeare, Goethe und Schiller gemachten Anleihen im Dialog und den eingestreuten Liedern, und der abstruse Gedanke, eine höchst sonderbare Art klappernder Knittelverse anzuwenden, liessen mich zunächst auf keinen anderen Gedanken kommen, als dass das Stück nicht ernst gemeint sei. Doch ist Franz Horn der entgegengesetzten Ansicht, er findet jenen Blitzstrahl rührend, aber nicht hart verletzend, und ist von der Einfachheit und Klarheit des Ganzen durchaus überzeugt. — Dagegen fasst er das „Trauerspiel“: „Almenorade“ als den harmlosen Fastnachtsscherz, welches es auch ist. Denn es könnte wohl nicht im Ernst der Souffleur wegen falschen Einsagens einmal vom ersten Helden aus seinem Kasten geholt und an seiner Stelle zum Tode geführt werden.

So würde denn der Eindruck dieses zweiten Bandes der gemeinschaftlichen Veröffentlichung der Brüder Contessa ein höchst unbedeutender und die Art seines Erfolges nicht zweifelhaft gewesen sein, enthielte er nicht eine Humoreske aus Carl Wilhelms Feder, deren Erfolg seinen schriftstellerischen Ruf mit begründete.

Schon der „Meister Dietrich“ hatte das Hineinragen einer übernatürlichen Macht in die Geschicke der Menschen geschildert. Die Figur des „Grünrocks“ ist mit voller Absicht

in geheimnisvolles Dunkel gehüllt. R. M. Werner scheint ihn zum mindesten für einen mit höllischen Mächten im Bunde stehenden Spion, wenn nicht für einen Abgesandten der Hölle selbst zu nehmen. Dazu würden der grüne Mantel — der Teufel zeigt sich ja mit Vorliebe in die Jägerfarbe gekleidet — und sein Erscheinen im Kerker des „Meister Dietrich" durchaus passen. Die Gräfin Rovero wäre also als eine Hexe, eine Teufelsbraut aufzufassen. Das Motiv des „Magister Rösslein" wäre somit in dieser Erzählung Contessas schon vorgebildet gewesen, ja wir würden in diesem Hauptstück des 1814 erschienenen zweiten Bandes der dramatischen Spiele und Erzählungen ein humoristisches Gegenstück zum „Meister Dietrich" zu sehen haben.

Fr. Horn bezeichnet in seiner Kritik[1]) dieser zu ihrer Zeit berühmten Humoreske ein „altdeutsches Märchen" als ihre Quelle, ohne dieses aber genauer zu bestimmen, und schreibt das grösste Verdienst an dem Erfolg der Erzählung ihres Vorbildes zu, wenn er sich über die Fassung Contessas nur im allgemeinen lobend ausspricht, Einzelheiten aber tadelnd hervorhebt. Es ist mir bisher nicht gelungen, eine ältere Verknüpfung der uralten und nach allen Richtungen modulierten Stoffe zu finden, welche Contessa hier zusammenstellt.

Es sind zwei alte Motive, welche zunächst ziemlich äusserlich nebeneinander stehen. Eines das der Wette mit dem Teufel, deren Gestaltungen sich allerdings nicht so häufig in den vulgären Erzählungen finden, wie der blosse Pakt an sich. Und da ist es nun wohl denkbar, dass Contessa eine Persiflage der Paktszene im Goetheschen Faust hat geben wollen, wir werden ausserdem annehmen müssen, dass er die älteren Bearbeitungen der Faustsage, wie sie in Puppenspielen vorlag, wohl ebenso kannte, wie etwa die neuere Bearbeitung der Faustsage durch Klinger. Lässt er doch in seiner Erzählung seinen eigenen Teufel in ein Teufels- bezw. Faustzwischenspiel, wie es die Gaukler und Zahnbrecher auf dem Markte aufführen, buchstäblich hineinfallen. Durch dieses

[1]) Horn, Umrisse a. a. O. III §§ 78 und 79

Zwischenspiel, in dem Hanswurst wie im Puppenspiel die zweite Hauptrolle spielt, wäre sogar auf die Verbindung des Themas mit dem zweiten Motive, der Teufelsehe, schon hingewiesen.

Wie nämlich der Faust des Puppenspiels, der im fünften Akte desselben bekanntlich vom Teufel geholt wird, in der letzten Stunde, die ihm noch vergönnt wird, fast verzweifelt, macht ihm Hanswurst den Vorschlag, in sein Haus zu gehen und sich unter den Schutz seiner Frau zu begeben, vor der würde der Teufel gewiss Reissaus nehmen.

Das Motiv, dass der Teufel sich vor einem alten Weibe fürchtet, ist sehr alt, und ich erinnere nur an die vielen Erzählungen, die im Volksmunde darüber gehen. (Das Grimmsche Märchen vom Teufel und seiner Grossmutter allerdings macht da eine Ausnahme von der Regel.) Dagegen ist es mir noch nicht gelungen, seinen Widerwillen gegen zänkische und böse Gattinnen belegt zu finden. Im Gegenteil ist ihm nichts mehr verhasst, als eine keusche und brave Hausfrau, und er gibt sich mit Vorliebe gerade mit Störungen von glücklichen Ehen ab, wobei ihm — bei Johann Geiler von Kaisersberg, im Narrenschiff, bei Luther, in mehreren Schwänken des Hans Sachs ist der gleiche Stoff behandelt — allerdings ein altes Weib Beistand leistet. Bei Hans Sachs haben wir dann noch den Schwank, in dem der Teufel ein altes Weib zur Ehe nimmt, es dann aber nicht bei ihr aushält. Die übrige Erzählung Sachsens stimmt aber durchaus nicht zu der von Contessa gegebenen.

Dasselbe ist mit Macchiavells „Sehr scherzhafter Erzählung“ vom Erzteufel Belphagor, welche Contessa unzweifelhaft gekannt und der er einige Züge entlehnt hat, der Fall. Hier ist in aller Form eine Teufelsehe geschildert, und der Teufel entläuft seiner Frau, aber nicht wegen ihrer Zänkerei und Unleidlichkeit, sondern weil sie ihn durch ihre Putzsucht ruiniert hat. Vielleicht ist Contessa durch die in der italienischen Novelle ganz nebensächlich behandelte Wendung zu seiner Humoreske angeregt worden. Das Gesamtkolorit und überhaupt die ganze Erzählung ist aber völlig verändert und

die deutsch-volkstümlichen Motive treten durchaus in den Vordergrund.

So ist denn Horns Angabe wohl haltlos, und die Vorzüge, die er dem „altdeutschen Märchen Magister Rösslein", wie er geradezu sagt, nachrühmt, hätte er durchaus der Darstellung unseres Dichters zurechnen müssen, ja wir werden die Gestaltungskraft Contessas umso höher einzuschätzen haben, da es ihm gelungen ist, den Ton des älteren deutschen Volksschwankes so zu treffen und jene Objektivität in der Darstellung, die Fr. Horn an diesem Beispiel nachweist und rühmt, so geschickt zu wahren, dass dem Kritiker auch nicht der leiseste Zweifel aufkommen konnte, dass dem Erzähler nicht eine Arbeit etwa aus dem 15. oder 16. Jahrhundert vorgelegen habe.

Durch ein aufdringliches altes Weib wird dem gelehrten Magister Rösslein zu Bamberg ein Büchlein aufgeschwatzt, welches er dann zu seinem Erstaunen als eine Anweisung, den Teufel zu beschwören, erkennt und hinter seinen Büchern versteckt. Wie er seinem Hang zum süssen Weine einmal nachgegeben hat, sehr spät durchs Fenster sein verschlossenes Haus betritt und sieht, dass seine unleidliche Xantippe ausser Hause ist, um ihn zu suchen, er sich also auf eine Abkühlung gefasst machen kann, da fällt ihm das Teufelsbüchlein unter die Füsse. Er blättert darin — und es packt ihn die Lust, seine Kraft zu erproben. Und wirklich, der Teufel kommt in Gestalt eines kleinen Männchens mit krähender Stimme und fragt ihn nach seinem Begehr, fügt aber gleich hinzu: er würde es gewisslich nicht eingestehen, nur darum mit dem Teufel angebunden zu haben, weil er seiner Frau das Geld versoffen hätte, und er ihm die Strafpredigt ersparen solle. — „Nun also sprich: du möchtest gern, dass ich deine Frau holte? Geht nicht, mein Rösslein! Auch ersparen mir böse Weiber auf Erden gar viele Mühe und Arbeit." — Und er versteigt sich zu dem Ausspruch, dass Rössleins Frau noch lange keine von den schlimmsten sei. „Das käme auf eine Probe an, versucht es nur!" — Jener schaute ihn lange nach-

denkend an, und lächelte dazu gar bittersüss. — „Höre, Würmlein", sprach er endlich „ich bin heute wohlgelaunt, wie du siehst und möchte schier deine Ausforderung annehmen". „Topp! topp!" schrie Magister Rösslein. — „Doch nicht umsonst!" fuhr jener fort. „Ich setze ein Jahr; allein merk' wohl auf, halte ich das Jahr bei deinem Weibe aus, so bist du mein auf ewig!" „Wohlan — entgegnete Rösslein mutig, denn er verliess sich auf seine Frau — also sey es!"

Ich habe diese Stelle fast wortwörtlich angeführt, weil ich daran zeigen möchte, mit welcher Geschicklickeit Contessa die Gefahr umgeht, welche in der Verbindung der beiden Sagenstoffe liegt. Eine Laune des Teufels, mehr wohl noch das Gelüst auf den Braten, der ihm an dem Magister winkt, täuschen ihn über die Unwahrscheinlichkeit dieser Verknüpfung hinweg, ganz nach volkstümlicher Art.

So wird denn der Pakt mit allen Förmlichkeiten, die Faustische „Fratze" mit eingerechnet, abgeschlossen — doch beugt der Höllenfürst vor, um nicht von neuem etwas Derartiges hören zu müssen; — die Beschwörung wie die Erscheinung vollzieht sich durchaus nach dem volkstümlichen Ritus und auch das Äussere des Teufels entspricht einer gar nicht ungewöhnlichen Anschauung. So erscheint der lobende Hinweis Franz Horns darauf, „dass Herr C. die noch gelungeneren Darstellungen des Teufels bei Klopstock und Milton nicht nachgeahmt habe" zum mindesten recht überflüssig, da er doch das Ganze als aus einem altdeutschen Märchen hervorgegangen ansieht, und diese Darstellung des Teufels doch jedenfalls eben diesem uns unbekannten Märchen eigentümlich wäre. Eher hätte er auf Lesage, eher auf Goethe verweisen müssen. Der Gedanke, den Abbadona Klopstocks für den Magister Rösslein Prügel leiden und sich den Anordnungen des Bamberger Doktors Eisenbart fügen zu sehen, ist so abgeschmackt, dass er allerdings Contessa nicht in den Sinn kommen konnte.

Nach dem Abschluss des Paktes geht Magister Rösslein,

mit tüchtigem Zehrgelde versehen, auf die Reise. Der Teufel bleibt in seiner Gestalt und mit menschlichen Gelüsten und Eigenschaften angetan[1]) zurück. Und schon am ersten Tage erhält er einen artigen Vorschmack von dem, was ihm blüht: die Ausführung der Plagen, die er zu erdulden hat, wird ganz in volksmässig derbster Weise gegeben. Ihre Steigerung ist mit dem glücklichsten Humor durchgeführt. Zuerst bindet die Frau den schlafenden Teufel auf dem Bette fest, in dem er in der prallen Sonne schwitzen muss und die grösste Qual, die er den armen Seelen in der Hölle bereitet, so am eigenen Körper empfindet. — So wird er mürbe und allmählich zu allen häuslichen Verrichtungen willfährig gemacht — aber hie und da kommt doch ein Rückfall, durch Meister Stumpf, den Maler mit der roten Nase, veranlasst, eine mit wenigen Strichen meisterlich skizzierte Figur. So wird denn der Teufel wieder zum Trinken verführt, von der Frau heimgeholt und, wie er sich zur Wehr setzt, als verrückt angesehen und durch die Mittel des Baders derart von Kräften gebracht, dass er endlich wieder klein beigibt.[2]) Ganz volkstümliche, derbe und durch die Situation allein komische Szenen bringen auch die Reise des Teufels und der Magisterin nach Bayreuth. Hier erfahren wir zuerst wieder etwas von dem wirklichen Magister Rösslein, der vor zwei Wochen selbst in Bayreuth gewesen und tapfer gezecht hat, durch eine schlaue Dirne aus Regensburg, die ihn mit ihrer Mutter in Bayreuth sucht, weil er ihr ein Eheversprechen gegeben. Diese spricht nun den Teufel für ihn an. Darauf ein wilder Streit zwischen der Frau und den Weibern, und eine grosse Verfolgung des Teufels, die über den Platz führt, wo ein Jahrmarkt stattfindet, der sich nach Zertrümmerung der zerbrechlichen Marktwaren, ähnlich wie im „Eulenspiegel“ und anderen Schwänken, alle Marktweiber anschliessen, die endlich auf der Bretterbühne eines Zahn-

[1]) Die Hervorhebung dieser Eigenschaft ist auch bei Macchiavell vorhanden.

[2]) Eine ganz ähnliche Situation hat Fritz Reuter in dem Läuschen „De Wedd“ geschildert, aber kaum mit mehr Geschick.

brechers endet, wo man als Zwischenspiel eben die Beschwörung des Teufels durch Doktor Faust tragiert. Nach der Entwirrung des Knotens durch den Meister Stumpf muss dann noch der unglückliche Teufel die Reise zu Fuss von Bayreuth nach Bamberg machen, da die Frau ihn absteigen lässt und rasch davonfährt. Das Mass ist nun voll und der Teufel wartet nur auf die Gelegenheit, sich in seiner wahren Macht zeigen zu können. Bei Frau Rösslein wird ein Reiter von der Armee Herzog Albas einquartiert, der sich bald wie der Herr im Hause — in jeder Beziehung — benimmt. Bei einer Gelegenheit, wo er den Teufel misshandeln will, steckt dieser ihn in einen Sack und wirft ihn ins Wasser. Er wird von den Kaiserlichen vor den Obersten gebracht und zum Tode durch den Strang verurteilt.

Inzwischen haben den Magister Rösslein die Gewissensbisse gepackt, er wünscht sich heim zu seiner Frau, da ihm ja die Aussicht bevorsteht, eine Ewigkeit lang in der Hölle zu braten, und hofft von einem Tag zum andern, dass der Teufel die Wette verliert. Dieser fährt nun auch aus seinem Gefängnis nach Wien, wo Magister Rösslein sich gerade befindet, und führt ihn, der in süssem Schlummer liegt, spornstreichs ins kaiserliche Lager in den Kerker. Der Magister soll nun am folgenden Tage zum Tode geführt werden, entgeht aber durch ein aufrichtiges Geständnis seines Frevels vor Herzog Alba der Gefahr. Das Beschwörungsbüchlein nimmt dieser selbst an sich. Magister Rösslein kehrt reuig zu seiner Frau zurück, erduldet alle ihre Quälereien und Launen, und denkt nur immer: „Es ist doch besser, als in der Hölle brennen!“

Nur dem Meister Stumpf vertraut er sein Abenteuer an, und dieser malt ihm zu ewiger Erinnerung an die Errettung seiner Seele ein Gemälde an sein Haus, wie ein scheues Rösslein einen Abgrund, aus dem die Flammen der Hölle lodern, zurennt, und ein anderes schwerbeladen einen steilen Berg hinankeucht, auf dessen Spitze alle Freuden des Himmels seiner warten. Dem Maler sieht ein Männlein mit Federhut

und Scharlachmantel zu, und wie er sich einmal entfernt hat, findet er das unterste Rösslein auf dem Gemälde „durch Ansetzung zweier stattlicher Ohren in einen Esel verwandelt". Magister Rösslein aber meint: „Er mag wohl recht haben".

Diese ganze Ausgestaltung des Schlusses werden wir wohl auf jeden Fall und Franz Horns „Märchen" zum Trotz als einen eigenen Zusatz des Verfassers ansehen müssen, deren Ton zu den volkstümlicheu Motiven, die sonst in dem Stück zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen sind, wohl passt. Die Sprache ist die klare und bestechende, die wir schon früher an den Erzählungen Contessas rühmen durften. Einige altertümlich wirkende Eigenheiten sind ganz unaufdringlich angebracht.

Wie bei den früher besprochenen Erzählungen, so wird auch in dieser durch die Ausmalung von Einzelheiten, die für die Geschichte zunächst nicht eben nötig scheinen, meist mit wenigen knappen Worten, das Gesamt-Kolorit und die Anschauung ganz bedeutend unterstützt, ja solche Züge tragen eben im „Magister Rösslein" nicht selten zur Charakteristik der Vorgänge bei und fordern auch hier das Lob heraus, welches selbst durch eine bedingte Erwähnung der Novellistik Kleists gespendet werden kann.

Vor allen Dingen erhält das Stück sein Gepräge durch den frischen, frommen aber durchaus nicht moralisierenden Ton, durch den köstlichen Humor, der sich in der Darstellungsweise zeigt. Es liegt eben über dem Ganzen trotz aller derb behaglichen Laune doch so viel Grazie, dass die Humoreske auch heute noch ihrer Wirkung gewiss sein kann.

Der Magister Rösslein gehört wohl zu den drei oben besprochenen „historischen" Erzählungen Contessas, wie mutatis mutandis das Satyrspiel zu den drei Tragödien. In der Tat haben die vier Erzählungen manches Gemeinsame. Der historische Hintergrund, die leicht archaisierende Sprache und vor allen Dingen das echt Serapiontische, wie Hoffmann sich ausdrückt, „weil sie auf geschichtlichem Grund gebaut, doch

hinauf steigen ins Fantastische", gehört ihnen allen vieren durchaus an.

Stofflich und nach der Gruppierung der Personen gehören sie eng zueinander, wie schon oben gezeigt worden ist, selbst wenn man einige Einzelzüge, wie das Einwirken eines geheimnisvollen alten Weibes, ganz beiseite lässt. Sie beschäftigen sich sämtlich mit jenen Nachtseiten des Menschengeschlechts, denen die Zeitgenossen Contessas ein so hohes und allgemeines Interesse entgegenbrachten, und die Contessa mit einem solchen Geschmack künstlerisch zu verwerten versteht, dass man sich über Mängel der Erfindung leicht hinwegzusetzen vermag. Die Menschen bei Contessa fügen sich ihr Schicksal selbst, Menschen, die ihre Hindernisse zum himmlischen Glück dort durch Gewalttaten, hier durch einen Pakt mit dem Teufel aus dem Wege zu räumen vermeinen. Aber jene finstern Mächte walten nicht blindlings und es gibt immer noch ein Entrinnen, wenn man sich auch auf die Rückkehr erst spät besinnt oder — man lässt sich noch ein Hinterpförtchen offen, wie Magister Rösslein.

Die Berührungspunkte mit der ebenso wie Contessas Novellen an Goethes Götz anknüpfenden Literatur der Ritterdramen und meist in dramatischer Form gebotenen Rittergeschichten sind trotz des gemeinsamen Ausgangspunktes nicht eben von Belang. Im Gegenteil — die stark abweichende Gestaltung der vier Erzählungen von der üblichen Art verursachte gerade ihren immerhin grossen zeitlichen Erfolg. Das Hereinspielen der märchenhaften Elemente näherte sie jener Gattung, die durch Apel und Fouqué eben angebahnt wurde, deren Höhepunkte mit Fouqués „Undine" und mit Hoffmanns Erzählungen in den nächsten Jahren ans Licht traten.

Diese beiden Namen bezeichnen neben denen Hitzigs und Chamissos die Männer, die Contessa in den Jahren nach den Freiheitskriegen als gleichstrebenden und gleichgewürdigten Dichter an ihre Seite zogen. In diesen Jahren erst trat er zum ersten Male aus seiner Einsiedelei hervor. Die Beteiligung

an den von Fouqué herausgegebenen, von Hitzig verlegten „Musen“, zeigt diesen Markstein in seinem Leben auch äusserlich literarisch auf.[1])

[1]) Die Zeitschrift Fouqués mit dem grünen Umschlag enthielt folgende Beiträge C. W. Contessas:

Jahrgang 1814

1. Stück: Lebensharmonie. Ein Sextett mit Schlusschor.
2. Stück: Die Ehen werden im Himmel geschlossen.
3. und letztes Stück: Der Todesengel.

Während die Jahre der Franzosenherrschaft hindurch C. W. Contessas Lustspielchen in der Verlagsanstalt der Realschulbuchhandlung (Reimer) erschienen, sein Name dem Munde aller Berliner geläufig war, wusste man kaum, dass dieser Mann zu den Bürgern der Hauptstadt gehörte. Hitzig gebührt das Verdienst ihn — soweit es sich Contessa eben gefallen liess — wie man heute wohl sagt, „in Szene zu setzen". Den weiteren Kreisen ist allerdings seine Persönlichkeit nicht bekannt gewesen. Er hat nie zu denen gehört, auf die man mit Stolz hinwies und die der Bürger auf der Strasse grüsste. Sein meist zugeknöpftes, mürrisches Wesen zog auch den Fremden nicht an; und seine schon von Jugend auf beliebte Skepsis sich selbst und andern gegenüber machte den Verkehr mit ihm auch in diesen Jahren in keiner Weise leicht. Sowie er aber warm wurde, sowie er den Freunden gegenüberstand, so zeigte sich jene andere Seite seines Wesens, deren Eindruck uns keiner treffender als E. Th. A. Hoffmann geschildert hat.[1])

„Die Freunde jauchzten laut auf, denn allen war der stille gemütliche Sylvester, dessen innere Poesie in schönen milden Strahlen gar herrlich herausfunkelte, recht von Herzen lieb und wert.

Kein würdigerer Serapions-Bruder ist zu finden, sprach Theodor, als unser Sylvester. Er ist still und in sich gekehrt, es kostet Mühe ihn zum hellen Gespräch zu entzünden, das ist wahr, aber nie ist wohl ein Dichter empfänglicher gewesen für ein Werk des andern, als eben er. Ohne dass er selbst

[1]) Hoffmanns Werke, herausgeg. von Grisebach, Leipzig (Hesse) VII. S. 7 f.

viel Worte machen sollte, liest man auf seinem Gesicht in deutlichen sprechenden Zügen den Eindruck, den die Worte des Freundes auf ihn gemacht und indem seine innige Gemütlichkeit ausströmt in seinen Blicken, in seinem ganzen Wesen, fühlte ich mich selbst in seiner Nähe gemütlicher, froher, freier! —

In der Tat, begann Ottmar, ist Sylvester deshalb ein seltener Mensch zu nennen. Es scheint, als wenn unsere neuesten Dichter recht geflissentlich über jene Anspruchslosigkeit hinwegstürmten, die doch eben das Eigentümlichste der wahren Dichter-Natur sein möchte, und selbst die besser Gesinnten sollen sich hüten, nicht, indem sie nur ihr Recht behaupten wollen, das Schwert zu zücken, welches jene gar nicht aus der Hand legen. Sylvester geht umher waffenlos wie ein unschuldiges Kind. — Oft haben wir ihm vorgeworfen, er sei zu lässig, er schaffe vermöge seiner reichen Natur viel zu wenig. Aber muss denn immer und immer geschrieben werden? Setzt sich Sylvester hin, und fasst das innere Gebilde in Worten, so treibt ihn gewiss ein unwiderstehlicher Drang dazu an. Er schreibt gewiss nichts auf, das er nicht wahrhaft im Innern empfunden, geschaut, und schon deshalb muss er unter uns sein als wahrer Serapions-Bruder.“ —

Die drei Seiten der literarischen Physiognomie Carl Wilhelm Contessas, seine Empfänglichkeit und sein tiefes Verständnis, seine Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit, und die innerliche Art seines literarischen Schaffens können nicht besser und knapper geschildert werden, als durch diese Zeilen Hoffmanns, und wir werden ihn, der doch wahrlich nicht unkritisch veranlangt war, wohl als einen vollwertigen Zeugen des Eindrucks, den Contessa auf seine Zeitgenossen gemacht, vor allen andern gelten lassen müssen. Dass seine Schilderung zutreffend ist, ist uns zwar nur von Freunden Contessas bezeugt.

Dass Contessa gut zuzuhören verstand, war, ihn Hoffmann angenehm zu machen, ein besonders befördernder Umstand. Dazu kam die unzweifelhaft vorhandene Verwandtschaft ihrer bisherigen Werke und der Interessen, die ihnen

sonst gemeinsam waren. Contessas unglückliche Ehe, die stete Kränklichkeit seiner Frau haben wohl auch eine Einschränkung seiner Neigung, sich in seinem Stübchen zu vergraben, verursacht. Jedenfalls werden die Freunde zufrieden gewesen sein, ihn einmal anhaltender literarisch beschäftigt und in literarischen Kreisen verkehren zu sehen. Die Gründung der Hitzigschen Tafelrunde, der Chamisso, Fouqué, Hoffmann, Neumann, aber auch sonst mancher mehr oder minder willkommene Gast angehörten, ein zwangloserer Vorläufer seiner späteren Mittwochgesellschaft, fällt ja in diese Zeit, und sie war es vor allen, in der Contessa regelmässig erschien. In die literarischen Salons wird Contessa seltener gekommen sein, als sogar Hoffmann. Mit Varnhagen, Arnim, Theremin, Horn und Brentano ist Contessa doch wohl entfernter bekannt gewesen, doch verlautet darüber nichts, mit Büsching, dem „Germanisten", stand er jedenfalls in Briefwechsel und erwartete, ihn persönlich kennen zu lernen.[1])

Schon in diesem Jahre kam man oft in Hoffmanns Hause „beim, mit edlem Wein gefüllten Pokal"[2]) zusammen. Chamisso, der Maler Veith, Hitzig, der Offizier von Pfuel, waren neben Contessa die Intimen dieses Kreises. Auch bei Lutter und Wegener wird er nicht durchaus gefehlt haben. Als Chamisso 1815 seine Weltreise antrat, und auch sonst sich Hindernisse — wohl amtlicher Art bei Hoffmann und Hitzig — in den Weg stellten, — Fouqué weilte ohnehin wenig in Berlin, — wurden jene Abende in Hoffmanns Haus häufiger. Hier jedoch wurde nicht mehr jeder Gast ohne weiteres eingeführt. Hoffmann und Hitzig, Contessa und der Arzt Koreff bildeten den Grundstock dieser bekanntlich nach einem Heiligen des polnischen Kalenders „Serapionsabende" benannten Zusammenkünfte. Koreff, der Hoffmann an witzigen und geistreichen Einfällen fast überbot, und dieser poetische Verklärer jener Abende waren die Gebenden, Hitzig und Contessa die Zu-

[1]) Ein sonst belangloses Billett Contessas an Büsching auf der K. Bibliothek zu Berlin stellt seinen Besuch bei diesem in Aussicht.

[2]) Hoffmann an Fouqué. — Briefe an F., Berlin 1848. S. 132.

hörer. Aber der letztere wird sich doch nicht ganz allein auf zustimmende Äusserungen beschränkt haben. Die schauspielerische Improvisation Sylvesters — und dieser ist ja nach Urteil aller Beteiligten ein getreues Bild Carl Wilhelm Contessas — im letzten Band der „Serapionsbrüder“ ist wohl nicht zufällig gerade ihm in den Mund gelegt. Bei den Scherzen und Mystifikationen, die Hoffmann so überaus liebte, muss ja sein grosses schauspielerisches Talent zutage getreten sein. Hitzig sorgte dafür, dass solche Scherze nicht überhand nahmen, und dass die literarische Unterhaltung und Besprechung neuerer und älterer Werke — auch wohl eigene wird man sich an diesen Abenden noch haben mitteilen dürfen[1]) — in den Grenzen blieb. Festtage waren es für die „Serapionsbrüder“, wenn Fouqué von Nennhausen hereinkam, wenn seltenere Gäste wie Pfuel und Oehlenschläger sich einfanden. Aber an solchen Abenden hielt sich Contessa wohl nach seiner Art zurück. Oehlenschläger erwähnt ihn gar nicht, und literarische Reisende wie Atterbom haben ihn vielleicht nicht einmal kennen gelernt.

Dass diese Zusammenkünfte — die früheren und die intimeren Serapionsabende — literarische Anregungen für die Schaffenden unter den Teilnehmern mit sich brachten, dass der vor allen Dingen leicht empfängliche Sylvester-Contessa bald stark in Hoffmanns Bann geraten musste, liegt auf der Hand.

Aber auch Hoffmann hat doch wohl in gewisser Weise Anregungen durch Contessa erfahren. Die historische Novelle erscheint bei ihm, nachdem er Contessa und seine Werke kennen gelernt. „Doge und Dogaresse“, das erste Werk dieser Gattung bei Hoffmann, weist Züge von Contessas Art auf.

An das Verhältnis des Helden Georg — um nur ein Beispiel anzuführen — zu der alten Italienerin in „Vergieb uns unsere Schuld“, erinnert stark das des Antonio zu der ganz entsprechend, aber vielleicht noch mehr nach Kleistischem

[1]) Dies war bei der späteren „Mittwochsgesellschaft“, zu deren Gründern auch C. W. Contessa zählte, nicht mehr erlaubt. S. Ludwig Geiger „Der Bär“. XIV. 46.

Muster gebildeten Alten in dieser Erzählung Hoffmanns. Die nach dem missglückten Versuch von 1817 (Das steinerne Herz) eigentlich erste historische Novelle Hoffmanns steht allerdings bereits auf einer Höhe der Kunst, wie sie Contessa nie erreicht hat. Aber auch im Technischen würde man bei eingehender Untersuchung die Spuren Contessaschen Einflusses nicht verkennen. Deutlicher sind diese in dem gleich darauf folgenden „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen" zu erkennen. Hier ist der Ton, den Contessa im „Magister Rösslein" angeschlagen hat, so durchaus der Hoffmannschen Erzählung aufgeprägt, dass es keinem unbefangenen Leser entgehen kann, wie stark die Novelle aus dem sonstigen Hoffmannschen Stil herausfällt; Contessa und Hoffmann waren sich räumlich näher und mögen sich auch innerlich stärker haben beeinflussen können, während Hoffmann Fouqué gegenüber das förmliche Sie und die Anrede „Herr Baron" nicht unterliess; mit Contessa mag es ihm angenehmer und glücklicher umzugehen gewesen sein. Auch ihm ist es in seiner Gesellschaft „gemütlicher, froher, freier geworden".

So wird der „Meister Martin" in den Serapionsbrüdern ganz passend dem Sylvester in den Mund gelegt, und das Lob für den gemütlichen Ton, der darin herrscht, wird mit feiner Aufmerksamkeit — an der es Hoffmann durchaus nicht mangelte — indirekt dem als Sylvester geschilderten Contessa zuteil.

Auch die beiden andern dem Sylvester in den Mund gelegten Erzählungen „Das Fräulein von Scudery" und „Der Zusammenhang der Dinge" können mit Contessaschen Novellen zusammengestellt werden. Diese mit der frühen komischen Novelle „Der Instinkt", mit der sie das dem „Wilhelm Meister" ganz eigenartig nachgebildete Kolorit gemeinsam hat, mit ihr zusammen jedoch technisch auf die spätere Novelle Tiecks am deutlichsten hinweist. Augenfällig macht die Verwandtschaft die Wahl des Titels durch Hoffmann.

Bei ihm schliesst die Novelle: Ludwig sprach aber, indem er einen etwas trüben Blick auf die Gruppe warf: „das alles lag im Zusammenhang der Dinge".

Contessa endigt: „Aber beim Himmel — sagte der Onkel noch oft, wenn er Angelika'n ansah — es ist doch eine wunderbare Sache um den Instinkt!"

Das Hereinspielen der wirklichen historischen Ereignisse, wie auch im „Fräulein von Scudery", in diese Erzählung, gibt Hoffmann die Gelegenheit, gerade an dieser Stelle auf den engländischen Walter Scott zu weisen, obwohl doch Scotts Art am allerwenigsten gerade im „Zusammenhang der Dinge" zu spüren wäre. Vielmehr ist das Historische recht locker in das satirisch gefärbte Stück hineinkomponiert, und der Zusammenhang ist nicht immer zwingend herausgebracht. Es gemahnt das Stück also durchaus an die Art, wie sie z. B., wie wir wissen, auch Christian Contessa pflegte.

Das „Fräulein von Scudery" erhält in den „Serapionsbrüdern" das Lob, wahrhaft „serapiontisch" zu sein, weil die Erzählung: „auf geschichtlichem Grund gebaut, doch hinaufsteige ins Fantastische". Die Worte aber passen, wie schon andern Ortes erwähnt, durchaus auf die Erzählungen Contessas. Und gleich darauf spricht Theodor — Hoffmann lächelnd: Überleuchtet er (Sylvester) uns heute nicht in seiner Zweiheit als Theaterdichter und Erzähler wie das Gestirn der Dioskuren? Und Vinzenz — Koreff entgegnet: „Das ist das, was ich eben impertinent finde. Der, der ein gutes Stück geschrieben, muss sich nicht auch noch herausnehmen wollen, gut zu erzählen", und knüpft einige lustige Bemerkungen über dieses Thema an. Wenn also „Das Fräulein von Scudery" zwar so Hoffmannisch ist, wie irgend eine seiner Novellen, so wandelt er doch dem Stoffe nach und in der Technik gewissermassen in den Bahnen Sylvesters. Es ist auch nicht unmöglich, dass Contessa den Verfasser bei einigen Schwierigkeiten, welche die Ausmalung der Örtlichkeit bot, beraten hat, und dass jener dadurch eine nähere Stellung gerade zu dieser Erzählung Hoffmanns eingenommen haben kann. Auch sein erster novellistischer Versuch spielt ja auf diesem Schauplatz.

Mit der Hoffmannschen Art berührt Contessa sich nirgends näher, als in seinem 1813 geschriebenen Märchen

„Haushahn und Paradiesvogel, oder die Gebirgsreise“. Es war dasselbe Jahr, in dem Hoffmanns Meisterwerk „Der goldene Topf“ geschrieben wurde. In dem Briefe an Kunz, in dem dieser ihm sein Märchen ankündigt, spricht er davon, dass er nicht an Scheherezade und Tausend und eine Nacht zu denken habe: „feenhaft und wunderbar, aber keck, ins gewöhnliche alltägliche Leben tretend und seine Gestalten ergreifend, soll das Ganze werden“.

Contessa hatte seine erste Erzählung unabhängig von Hoffmann nach den gleichen Grundsätzen aufgebaut. Auch im „Meister Dietrich“ und „Magister Rösslein“ hatte es ja nicht an wunderbaren, wenn auch nicht eben feenhaften Vorkommnissen gefehlt, und diese treten in das Leben der ganz plastisch herausgearbeiteten Gestalten hinein, aber es ist doch immerhin durch die Schaffung des bunten Kolorits der Zeit des ausgehenden Mittelalters ein nicht eben ungewöhnlicher Hintergrund für die märchenhaften Ereignisse hergestellt. Hier in der „Gebirgsreise“, treten diese geisterhaften Ereignisse mit voller Kraft in das Leben des Menschen aus der Zeit Contessas selbst ein. Ein Professor und eine Professorin, ein Kammerrat sind die Personen, welchen die märchenhaften Ereignisse begegnen, Ereignisse, die nicht so sehr nur an die Wunder der „Tausend und eine Nacht“ gemahnen, sondern uns eher in die Wundergrotten und Tempel des Goetheschen „Märchens“ und die unterirdischen Höhlen des „Heinrich von Ofterdingen“ versetzen. Er führt uns in das Riesengebirge, seine Heimat, eine für das Geschehen wunderbarer Ereignisse gewiss wohl passende Umgebung. So sind die geheimnisvollen Klüfte, in die wir eingeführt werden, gut denkbar, ist das Erscheinen von Geistergestalten wohl motiviert und erreicht doch beinahe die zwingende Gewalt der Hoffmannschen Nacht- und Phantasiegestalten.

Gerade darum möchte man vielleicht dazu geneigt sein, die Houwaldsche Datierung des Werks auf das Jahr 1813, vor der Bekanntschaft Contessas mit dem Hoffmannschen Märchen, anzuzweifeln. Erschienen ist es 1815 mit einem

Wiederholungs-Abdruck des „Todesengels“ gemeinsam. Man wird zum wenigsten keinen bestimmten Gegengrund gegen einen Gedächtnis- oder Schreibfehler vorbringen können. Aber mit der Datierung der übrigen Arbeiten Contessas würde 1813 eher stimmen — es ist das einzige Werk aus diesem Jahre — während 1812 und 1814 mehrere und zwar gleichartigere Arbeiten aufzuweisen haben, zwischen denen das seltsame fragliche Märchen steht. Die Frage wird also wohl offen bleiben; das Wahrscheinlichste dürfte sein, dass Contessa unabhängig von Hoffmann diese Produktion geschaffen hat.

War er ja auch nicht ohne alle sonstigen Vorbilder! Tieck hatte hie und da schon Ansätze zur Verknüpfung der nüchternen Wirklichkeit mit geister- und märchenhaften Elementen gemacht, und gerade durch den Stoff wird uns eine andere Quelle für diesen Kunstgriff ganz besonders nahe geführt. Die am besten erzählte unter den Rübezahllegenden von Musäus, die letzte, in welcher Rübezahl die Breslauer Gräfin und ihre Töchter bewirtet und neckt, führt doch schon Gestalten aus der Gegenwart oder wenigstens der eben vergangenen Zeit vor, in deren Geschicke der Geist eingreift. Auch hier begibt sich das Wunderbare auf einer Reise durchs Riesengebirge, und eine Abhängigkeit ist doch wohl anzunehmen. Die Episode des unheimlichen Passagiers auf dem Kutschbock bei der nächtlichen Fahrt im Gebirg ist ganz ähnlich erzählt, wie bei Musäus.

Es ist die „Gebirgsreise“ ein allegorisches Märchen, wie in gewissem Grade auch der „Goldne Topf“. Die Allegorie ist nicht eben tief, aber auch ebensowenig gesucht. Sie geht auf dieses Hereinspielen des Märchenhaften und Wunderbaren, der Poesie, also des Romantischen in das Leben des Alltagsmenschen, des gelehrten Dichterlings und seiner Gattin Karoline und des wohlhabenden, aber doch habgierigen Hausfreunds. Das dreieckige Verhältnis, wie das zwischen Siebenkäs, der Frau und Schulrat Stiefel, wird ganz naiv von Jean Paul herübergenommen, bleibt aber eine ganz ausführliche, kaum zur Ausmalung dienende Zutat. Karoline vertritt die

Prosa des praktischen Lebens, der Einfachheit — mit der sich aber die echte, wohl romantische Poesie „Die geheimnisvolle Sängerin Nachtigall“ noch eher verbindet, als mit der prunkenden, in Künsteleien erstarrenden Afterpoesie, der der Professor huldigt. Das Märchen endigt damit, dass der Haushahn, der Lieblingsvogel der Gattin, und der wertvolle Paradiesvogel des Professors sich eines Napfes zur Nahrung bedienen, und die echte Poesie der freien Nachtigall überlassen. Das Allegorische wird nicht eben aufdringlich in das Märchen verwoben, wenn auch hie und da noch ein Spalt offen bleibt.

Die Fabel ist nicht das Beste. Der Ehefrieden des Professorpaars ist gestört seit dem Tage, an dem der kleine Sohn „Theodor“ verschwunden ist. Zigeuner haben ihn geraubt und ins Riesengebirge geführt. Hier stürzt der Knabe in einen Spalt, auf dessen unterstem Grunde sich das Grab des alten Riesenkönigs, der einst im Gebirge herrschte, und die Stätte aller seiner Schätze befindet. Zwei Sphinxe halten die Ringe im Mund, durch deren Berührung alles, was in die Nähe kommt und beim Anblick des Königs erstarren muss, wieder zum Leben erwacht. Um den Knaben wieder zu finden, unternehmen die Gatten die Gebirgsreise. Der mächtige Geist des Gebirges, der als Doktor Schachtheimer gestaltet in ihre Wohnung tritt, führt sie selbst auf den Weg. Nach vielen Abenteuern und Gefahren, in denen überall bizarr-humoristische und phantastisch-grossartige Szenen miteinander verwoben werden, finden sie endlich die Höhle des Riesenkönigs und den Knaben und kehren vereint heim. Das Verlangen, einmal wieder ein sterbliches Weib in seine Arme zu schliesen, treibt den Berggeist an, Karoline in das unwegsamste Gebirg und an sich zu locken, wozu sich ihm ja Aussicht bietet, da ihr Knabe in seinem Gebiet weilt. Aber sie bleibt stark. Die Kraft der liebenden Mutter obsiegt dem Spuk der unterirdischen Geister mit Hilfe des Geschenks der „Nachtigall“ und durch den Haushahn, der auf ihrer Schulter aushält und durch sein dreimaliges Krähen die Feinde verjagt.

Wie Contessa in seinem früheren Rübezahlfragment eine Wielandisch aufgefasste Geisterfigur in den alten Kreis der Sage hereinzuziehen unternahm, so hat er auch hier mit der populären Auffassung des Rübezahl gebrochen.[1]) Es ist nicht der spottlustige Alb, der im Gebirge umherschweift und Schabernack und Schrecken um sich her verbreitet — diese Seite der Rübezahlgestalt ist auf einen zweiten, an Macht unter ihm stehenden Geist übertragen — sondern es ist der mächtige König über die unterirdischen Schätze des Riesengebirges, der viel ernsthafter zu fürchten ist und die Menschennatur wohl kennt und auszunützen versteht. Übrigens ist es für den Sohn des Riesengebirges bezeichnend, dass er nie den Namen des Berggeistes ausspricht. Ganz nach der volkstümlichen Tradition ist jene untergeordnete Spukgestalt gebildet, die, um überhaupt erscheinen zu können, sich einen Körper aus Feuermännern und andern gespenstischen Wesen zusammenkneten muss. Dass die Zigeuner sie kennen und Meister Jonathan nennen, ist ganz passend, da Rübezahl, wie der Volksmund berichtet, sich selbst gern Meister Johannes nennen lässt. Wohl nur eine vielleicht absichtliche Verwechslung der anklingenden Namen. Jonathan tritt als Doppelgänger des Professors auf — also ein ganz Hoffmannscher Zug — und verdingt sich bei ihm als Diener, ein toller Einfall, aus dem mancher andere sich ergibt. Ein hübscher Gedanke ist es, dass Jonathan „Herrn Kühleborn, Undinens Oheim", kennt und ihn den Reisenden in einem Giessbach am Weg vorstellt. Jonathan verschwindet, wo der Bannkreis des höheren Geistes beginnt. Dieser ist aus der andern Anschauung der Rübezahlgestalt hervorgegangen, die bei Musäus vorherrscht, die aber dem Volksgebrauch nicht durchaus entspricht. Er ist der wahre Herr des Berginnern, während Jonathan nichts ist als ein etwas mächtigerer Vetter der Elementargeister aller Art, wie sie die Gebirgswildnis bevölkern, ein harmloser Alb, von

[1]) Die beste Arbeit über Rübezahl: Mitteilungen der schles. Gesellschaft für Volkskunde X. S. 39. Rübezahl und seine Verwandtschaft. Von R. Zacher.

dem der grössere Geist mit Geringschätzung und Verachtung spricht. Die Trennung der beiden Seiten der Rübezahlgestalt ist nicht so glücklich erfunden, wie sie durchgeführt ist.

Vorzüglich sind die Kapitel herausgebracht, in denen der Berggeist als Doktor Schachtheimer sich unter die Kurgäste des schlesischen Badeortes mischt — es ist wohl Warmbrunn gemeint. Hier zeigt er sich aus ganz anderem Holz geschnitzt, als die Elementargeister der „Undine“ und denen im „Goldenen Topf“ in jeder Beziehung verwandt. Und selbst diese haben doch nur einen leicht angedeuteten Zug des Grotesken, wenn sie in ihrer menschlichen Gestalt erscheinen. Aber seit Contessa seinen Jonathan aus der Phantasie des Bergvolks heraus dem Freunde vorführte, ersann dieser die wilden, skurrilen Geister des „Meister Floh“ und der „Brautfahrt“. Ein merkwürdiges Zusammentreffen der schriftstellerischen Tätigkeit dieser beiden Männer, des ruhigen mürrischen Schlesiers und des genialen, beweglichen Ostpreussen, die sich in diesen Jahren in Berlin zu kurzer Freundschaft fanden, die vielleicht vergessen wäre, hätte nicht der bedeutendere Freund dem freudig anerkannten Genossen das Denkmal gesetzt.

Auch die nächste Erzählung Contessas spielt im Riesengebirge. Sie knüpft in gewisser Weise wieder an die früher besprochenen Novellen an.

Jene gedrückte Familienstimmung, wie sie Contessa gern zu schildern pflegt, ist hier ganz in den Vordergrund gerückt, und wir verlassen den Schoss der Familie kaum einmal. Aber die Ereignisse, die sich in derselben abspielen, ergeben sich nicht mehr mit Naturnotwendigkeit, sind nicht psychisch begründet, sondern es ist ein durchaus krasser und durch keinen helleren Ton gemilderter Schrecken, der von dem Geist des „Schwarzen Sees“ aus, von dem die Erzählung ihren Namen hat, durch alle Ereignisse geht, und der einen Eindruck beabsichtigt, wie er höchstens von einigen wenigen Partieen der „Elixiere des Teufels“ oder des „Ignaz Denner“ hervorgerufen wird. — Diese Novelle Hoffmanns erscheint allerdings ein Jahr später als der Schwarze See, der im zweiten Band der Lafon-

taineschen Zeitschrift „Salina“ von 1816 zuerst gedruckt ist. Er erscheint hier mit dem Untertitel „Ein Nachtstück“, eine Bezeichnung, die also vor Hoffmann bereits von Contessa gebraucht wird. Auch dieser Umstand dürfte auf einen ziemlich engen Gedankenaustausch zwischen den beiden Schriftstellern schliessen lassen.

Auch diese Novelle hat übrigens historische Züge. Die Schlacht bei Clissov (1802) wird genannt. Das historische Kolorit ist aber durchaus nebensächlich behandelt. Die Familiengeschichte ist die Hauptsache neben der Art, wie die Geisterwelt in das Leben dieser Familie eingreift. Es ist wieder, um dieses Eingreifen erklärlich zu machen, eine Gegend des Riesengebirges als Schauplatz gewählt, die besonders romantisch und pittoresk schon an und für sich einen düsteren und gespenstischen Eindruck hervorruft, die der Teiche. Besonders von dem grösseren dieser öden Gebirgsseen läuft im Volksmund manche Sage, und eine solche könnte es sein, die Contessa vielleicht aus seiner Jugend bekannt war und die er hier verwertet hat.

Auf dem Grunde des Sees ist ein Schatz verborgen, den eine Wasserfee behütet. Vermählt sich nun ein Sterblicher mit der Fee, nachdem er sich von allen Banden auf Erden losgemacht hat, und indem er einen vor dem Altare ihm angesteckten Goldreif ins Wasser des Sees wirft, so ist ihm die Wasserfee in allem zu Willen und er ist Herr der Schätze. Ist aber eine der Bedingungen nicht erfüllt, so verfolgt ihn das Wasser, wohin er auch flieht, und sucht ihn zu verschlingen.

Contessa wendet, wohl angeregt durch den „Ignaz Denner“, — den er aus direkter Mitteilung Hoffmanns gekannt haben wird — die Bedingungen dieser Volkssage auf die Personen der Förstersfamilie an, die in der Nähe des Sees haust. Der Förster Willbrand ist durch Spiel und Verschwendung so in Not geraten, dass er seine Rettung bei der Fee des schwarzen Sees sucht und den Ring in das Wasser wirft. Aber da er es nicht über sich gewinnt, Weib und Tochter aus dem Wege zu räumen, folgen ihm die Wogen und umgeben das Haus.

Zwei Bewerber um die Hand seiner Tochter Elisabeth retten zuerst die Eltern aus dem Wogenmeer, welches das Forsthaus schon umgibt; als der begünstigte Jugendgeliebte Elisabeths aber von der Strömung fortgerissen wird, und der Nebenbuhler, ein fremder Kriegsmann — wieder die Gestalt des geheimnisvollen Unbekannten aus dem „Meister Dietrich“, der übrigens hier seinem Nebenbuhler wohl bekannt ist, — mit übermenschlicher Gewalt die Wogen durchbricht, springt sie in das Wasser, um mit dem Geliebten unterzugehen. Die Wogen tragen sie jedoch mit diesem ans Land. Denn auch der fremde Nebenbuhler hatte die Absicht, sich der Wasserfee zu vermählen, und nur durch Elisabeths Anblick wurde er davon abgehalten. Dem Förster, der auf einem Flosse die auf den Wogen treibende Tochter hatte retten wollen, gelingt es nur mit Mühe, ihrem Anprall zu widerstehen. Überall, wo er sich zeigt, braust die Gewalt des Elements besonders stark, bis er endlich von einer Woge erfasst und in den Abgrund gerissen wird. Dann beruhigen sich die Wogen und kehren in ihre Grenzen zurück. Der Fremde nimmt Abschied von Elisabeth, um sich der Nixe zu vermählen. Als der „fremde Jäger“ streift er noch hie und da in die Nähe des Grabmals des ertrunkenen Försters umher.

Die Erzählung zeugt wieder von Contessas seltenem Kompositionstalent, wenn auch ihre Schwächen, deren bedeutendste in der schon gerügten Auftragung des Grauenhaften besteht, nicht wegzuleugnen sind und ihren Genuss stark beeinträchtigen. Aber Contessa fasst viel besser zusammen als z. B. Fouqué, dessen Muster er in der Behandlung des belebten Wassers gefolgt ist. Auch der mächtige Schwertkampf der Nebenbuhler erinnert an Fouquésche Szenen. Es ist mit einer gewissermassen packenden Kürze herausgebracht, wie die beiden wild aufeinanderschlagenden Reiter auf den Ruf des Försterknechts voneinander ablassen und mit dem gemeinsamen Ruf „Elisabeth“ dem Forsthaus zujagen.

In seiner technischen Vollendung und Rundung, auch was den Ausdruck anbelangt, der bis auf einen ruhigen Moment

im Anfang des zweiten Kapitels gar kein Aufhalten kennt und scharf und ohne jedes Wort zu viel und zu wenig auf das Ziel losgeht, würde der „Schwarze See“ sich den besseren Novellen Contessas anreihen. Die Personen des Nachtstücks sind ebenfalls in legendenhafter Weise, fast übermenschlich, mit einem gewissen Heroismus begabt, dargestellt, mit Ausnahme der schwächlich gezeichneten Förstersfrau.

Ein legendenhafter Ton, der an die späteren Erzählungen Kleists gemahnt, ist gerade in diesem Produkt Contessas nicht zu verkennen. Und wenn es auch eines der allerunerfreulichsten unter den Werken Contessas ist, so wird man die Geschicklichkeit der Erzählungsweise und die treffende Art, den gewollten Effekt herauszubringen, nicht ausser acht lassen dürfen.

Die Trochäen der eingefügten Ballade: „Mutter hat ihr Kind gelassen“ legen dafür Zeugnis ab, dass diese Gattung dem Verfasser nicht liegt, wenn man auch zugeben muss, dass der geschilderte Vorgang nicht knapper und mit weniger Worten hätte vorgeführt werden können. Aber mehr wären hier vielleicht besser und die Wahl eines anderen Versmasses geschmackvoller gewesen.

Zu den Mustern, nach denen Contessa bisher seine Novellistik ausgebildet hatte, traten mit dem „Schwarzen See“ noch Hoffmann und Fouqué hinzu, nicht gerade zum Glück, wie man einräumen muss, denn gegen die früheren Arbeiten bedeutet das Stück jedenfalls einen nicht unbeträchtlichen Rückschritt.

Diese beiden Vorbilder suchen denn auch die Regungen eigenen Wesens in Contessas Arbeiten fürder mit mehr oder minder bedauerlichem Erfolge zu erdrücken. Wenigstens ist die persönliche Note bei dem Fleiss, den Contessa offenbar darauf verwandt hat, sie zu verwischen, in den späteren Novellen schwerer und schwerer zu erkennen.

Die drei Schriftsteller, die wir so in engem freundschaftlichen und literarischen Verhältnisse zueinander sahen, fassten auf einen jener Hitzigschen Abende den Plan zu einer „ge-

meinsamen Weihnachtsbescherung für die Kinder Berlins auf 1816". Jeder von ihnen sollte ein Märchen beisteuern, und Hoffmann, der wohl überhaupt am schnellsten arbeitete, lieferte überdies die Bilder. Dadurch, dass der Schöpfer der „Undine", des berühmtesten Kunstmärchens der Mode, auf dem Titelblatte prangte, versprach das Unternehmen klingenden Erfolg.

Wie aus einem gleichzeitigen Brief Hoffmanns hervorgeht, scheint das Unternehmen überschnell gefördert worden zu sein. Gerade Fouqués Beitrag, (Das kleine Volk), war recht mittelmässig, viel zu lang gesponnen und die lehrhafte Tendenz nicht einmal für das kindliche Gemüt klar gelegt. Umso bedeutender war Hoffmanns Gabe: sein unvergängliches Märchen „Nussknacker und Mausekönig". Aber auch er klagt ja später darüber, dass es für das kindliche Empfinden doch nicht das Rechte gewesen sei.

Dem Mangel hilft Contessas Beitrag ab. Der Gute hat sich, um in der Gesellschaft so bedeutender Mitarbeiter zu bestehen, mit aller Sorgfalt der Durcharbeitung des kleinen, schon 1815 begonnenen Werkchens angenommen, das mit aller seiner Anspruchslosigkeit doch so treuherzig und frisch anmutet, wie etwa die nicht lang vorher erschienenen Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Auch heute wird es seine Wirkung auf kindliche Zuhörer nicht verfehlen.

Die Erfindung ist wieder nicht das Stärkste daran. Aber das ist bei einem für Kinder geschriebenen Märchen wohl nicht die Hauptsache. Eine Variation des Hänsel- und Gretelmotivs leitet die Handlung recht anmutig ein, die dann kaum etwas anderes als volkstümliche Elemente zu einem Ganzen verwebt. Es ist ohne Frage auch wieder das Riesengebirge, in dessen Nähe das Gut des Vaters Arnold liegt (denn Reimershau ist doch wohl für Schreibershau gesetzt). Der Vater, der am übernächsten Tage ohne sein Verschulden abmeiert, sendet die braven Kinder Anna und Willibald[1]) in dieses Dorf, um für den nächsten Abend die dortigen Freunde zu einem Abschiedsschmaus zu laden — will er doch nicht „in

[1]) Anna und Willibald, die Namen der ältesten Kinder Houwalds.

der Stille und bei Nacht und Nebel sich von dannen schleichen, als hätt' er was Übels verschuldet". Es ist bald Sonnenuntergang, die Kinder kommen im Wald vom Wege ab. Da kommen die Geister, die in der Nachbarschaft hausen, herbei, nacheinander ein Bergmännlein, die Wassernixe des Bergsees, die sich hier als eine gar stille und liebe Frau bezeigt, ein Irrlichtmännchen, ein Weidenkönig, ja selbst der wilde Jäger — und endlich führt ein zutraulicher Feuermann die Kinder bis an ihr Haus. Alle aber wiederholen ihnen fast dieselben, bei jedem allerdings nach seiner Weise gesetzten Worte, befehlen ihnen zu sprechen: „Die Gäste sind eingeladen" und bei Gefahr ihres und ihres Vaters Leben nichts zu verraten. Dies tun denn nun die Kinder auch nicht, und wie die geladenen Gäste nicht eintreffen, fordert der Vater die ungebetene Gesellschaft auf, die sich unter allerlei mehr oder minder passenden Vorwänden ins Haus gefunden, an Stelle der Gebetenen vorlieb zu nehmen. Die Kinder erkennen ihre gestrigen Bekannten auf den ersten Blick, wenn sie sich auch als den Herrn Oberberg- und Hütteninspektor Bergmann, die Frau von Wasserleben, den Professor Irrlicht, den pensionierten General Erlkönig, den Oberjägermeister von Hackelnberg und den Kammerrat und Laternenkommissarius Feuermann eingeführt haben. Die Gäste lassen sich nicht lange bitten, benehmen sich zuerst ziemlich anständig, werden aber nach und nach immer ungenierter und beim Punsch und gar beim Schlag der zwölften Stunde derart ausgelassen, dass Eltern und Kinder für ihre Sicherheit fürchten. Da hat die kleine Anna den gescheiten Einfall, ihnen zuzurufen, dass der Morgen graue, und den grossen Haushahn in die Stube zu lassen, der mit dreimaligem Krähen wie sein Vetter in der „Gebirgsreise" die Gäste verscheucht. Nur drei grosse Beutel mit ebenso vielen Aufschriften: „Zum Dank für freundliche Bewirthung!" „Noch langen Besitz des Waldhofs!" „Fernere gute Nachbarschaft!", eine grosse Anzahl verstreuter Goldstücke und Silberpfennige und ein schönes Perlenhalsband lassen sie zurück. Und mit der ganz volkstümlichen Aufforderung an das kleine Publikum, sich Perlen-

halsband und des Oberberg- und Hütteninspektors steinflachsene Perücke, die dieser an die Decke geworfen, und die an einem Nagel hängen blieb, einmal anzusehen, wenn sie nach dem Waldhof kommen, schliesst das reizende Kindermärchen, das wohl nicht ohne Grund von Hoffmann an die Spitze des Büchleins gestellt worden ist.

Der anmutig treuherzige Ton, den Contessa so gut treffen konnte, gibt dem „Gastmahl“ sein besonderes Gepräge. Die Anklänge an fremde Schriftsteller fehlen nicht durchaus. Die Art, wie die Geister allerlei wunderliche Titel annehmen, könnte von Hoffmann inspiriert sein, doch wäre das wohl Contessa auch eingefallen, ohne dass er gerade an den Archivarius Lindhorst hätte denken müssen. Von den Elementargeistern, die Contessa vorführt, sind vor allen Dingen der Feuermann und die Wasserfrau in Schlesien fest eingesessen. Aber auch die andern Geister werden dem Verfasser aus der Jugendzeit geläufig gewesen sein, Gestalten, die in den im nächsten Jahre erscheinenden „Deutschen Sagen“ der Brüder Grimm eine nicht unbedeutende Rolle spielen.

Komplizierter, auch wohl absichtlich in weniger kindlichem Ton gehalten, ist das für die „Kindermärchen“ des nächsten Jahres gelieferte „Das Schwert und die Schlangen“. Es ist dieses wohl das in dem Briefe an Carl Schall von Contessa erwähnte „sogenannte Kindermärchen“.[1]) Der Verfasser verweist also selbst die Entstehungszeit in den Winter von 1817 auf 18. Houwald gibt jedoch 1816 an. Es handelt sich also um eine neuerliche Überarbeitung des Märchens, oder es liegt auf einer Seite ein Irrtum vor.

Während die beiden zugleich erschienenen Märchen „Das fremde Kind“ und „Der Guckkasten“ trotz des kindlicher gehaltenen Tones einer tendenziösen Färbung nicht ermangeln, dient das Contessas nur dem Unterhaltungsbedürfnis. Und zwar ist es ein Knabenmärchen, handelt von Rittern, Helden und Abenteuern aller Art, wobei der Humor nicht zu kurz kommt.

Es geht seiner Anlage und dem Stoffe nach auf weiter

[1]) Hoffmann, Findlinge. S. 326.

zurückliegende Vorbilder, die Abenteurer- und Ritterromane, deren Ausläufer sich ja auch bis in diese Zeit erstrecken und in Contessas Freunde Fouqué einen viel bewunderten Vertreter hatten, der die meist unerfreuliche Gattung mit einigen besseren Werken abschloss. Raimund, der Sohn eines durch seinen feindlichen Bruder vertriebenen Königs, der in der Einöde von einem treuen Diener erzogen wird, ist der Held. Er macht sich dazu auf, den König des anstossenden Landes von dem fürchterlichen Verhängnis zu befreien, das ihn in Gestalt zweier Schlangen, die ihm täglich am Herzen zehren, getroffen hat. Es gelingt ihm mit Hilfe des „Meisters Ezzelino mit dem Dachsränzelein", sich das Schwert zu erringen, mit dem er allein die Schlangen besiegen kann, er vollführt sein Werk nach manchen Abenteuern, und setzt endlich noch seinen wiedergefundenen Vater in die alten Rechte ein.

Es sind Motive aller Art, die zu dieser Abenteuergeschichte zusammengetragen sind. Neben dem Helden steht, wie in der Wiener Märchenkomödie Hanswurst neben dem Prinzen, wie im „Oberon" Scherasmin neben Hüon, ein Diener, der für den Humor zu sorgen hat. Der Meister Ezzelino jedoch ist den Gestalten zuzuzählen, die in der Oberongestalt ihren am höchsten, im Petermännlein des Spies ihren am tiefsten stehenden Vertreter haben mögen. Bewusst oder unbewusst hat hier Contessa die heimische Rübezahlgestalt — denn auch dieses Märchen spielt in grauer Vorzeit im Riesengebirge — in ihre Sippe eingeordnet und sie den Alben zugeteilt, zu welchen sie doch wohl zu zählen ist. Auch die Art, wie sich Ezzelino einführt, verrät gute volkstümliche Kenntnis Contessas. „Er heisse Meister Ezzelino, sey für gewöhnlich wohnhaft in der Stadt Padua in Welschland, pflege aber des Sommers herumzuwandern, da und dorten in den Gebirgen, um den geheimen Kräften der Natur auf die Spur zu gehen, die sich in Kräutern, Steinen und Metallen auf das wunderbarste an den Tag legen." Also mit den Walen und Walensagen des Gebirges weiss Contessa wohl Bescheid und lässt den Berggeist nicht ohne Beziehung in einer solchen

Verkleidung auftreten. Auch hier nennt er den Namen „Rübezahl“ als ein guter Gebirgler mit keinem Worte, um den Berggeist nicht zu erzürnen. — Für die humoristischen Partieen des Märchens sind romantische Zutaten verwandt — das Doppelgängermotiv, das stark auf die Spitze getrieben wird, und das Motiv des Spiegelgemachs, in das der gute Bolko, der Scherasmin des Stücks, gerät. Eine Umdrehung des Motivs vom „Verlornen Spiegelbilde“ ist wohl die Stelle, in der Bolko sich porträtiert; da tritt das Abbild aus dem Rahmen und folgt dem bestürzten Urheber seiner selbst auf Schritt und Tritt. — Dem Goethischen „Märchen“ nachgebildet ist der letzte Teil der Prüfungen, die Raimund zu bestehen hat. Die Art, wie sich Brücken über Abgründe bauen, wie eine grosse liegende Riesengestalt plötzlich in kleine Stücke zerbröckelt, verweisen dahin. Auch in die unterirdischen Tiefen des Riesengebirges werden wir geführt, in die Gräberstätten der alten Heidenwelt. Wir finden ebenso den Schmied, der unter laut hallendem Gesang im wilden Gebirge mit seinen Gesellen in seiner Werkstatt arbeitet und den der junge Held erst bezwingen muss, bevor er ihm die Rüstung schmiedet, wie die „heidnische Waldkönigin Diana, die alleweile mit ihren Strigholden und anderem heidnischen Weibsvolke das nächtliche Reiten anstellt durch ihr Gebiet“, und die Raimund mit schmeichelnden und verheissenden Worten zu verlocken sucht, mit ihr zu gehen.

So ist des Märchenhaften viel aus alter und neuer Zeit zusammengetragen; ein künstlerisches Ganzes hat sich nicht ergeben. Das Märchen fällt in viele einzelne Teile auseinander und ist so, trotz mancher interessierender Einzelheiten eins der ungeniessbarsten unter den Werken Carl Wilhelm Contessas, ein Werk, bei dem ihm selbst seine oft erprobte Kompositionskunst im Stiche liess. Die acht Kapiteleinschnitte sind zwar nicht gerade unsymmetrisch und willkürlich gemacht, aber ebensogut hätten noch acht weitere Abenteuer eingefügt werden können, von denen ein jedes ein besonderes Kapitel erfordert hätte.

Auch die übrigen beiden Märchen dieses zweiten Bändchens waren gegen die vorjährigen Gaben stark zurückgegangen. Das Fouquésche, das ganz wirr und ohne jede vernünftige Handlung höchstens das Grausen der Kinder erregen kann, wo es nicht völlig kalt lässt, ist wieder das qualitativ am wenigsten geglückte. Das Hoffmannsche steht in dieser Sammlung dem Werte und jetzt auch der Anordnung nach an der Spitze des Bändchens, wenn es auch nicht entfernt an „Nussknacker und Mausekönig", wohl das Beste, was Hoffmann überhaupt geschrieben hat, heranreicht. Überdies war ja seine Tendenz in Fouqués „Kleinem Volk" erst ein Jahr vorher in dieser Sammlung zu ihrem Recht gekommen. Etwas Abwechslung hätte also gewiss nichts geschadet. Dass Contessa selbst nicht eben hoch über seinen Beitrag dachte, bezeugt wohl der schon oben angeführte Ausdruck „sogenanntes Kindermärchen", welchen er dafür gebraucht. Der zweite Band der Kindermärchen von Contessa, Fouqué und Hoffmann blieb auch der letzte, was vielleicht mit Contessas Fortzug von Berlin zusammenhängt.

Frühere Pläne der Freunde zu gemeinschaftlichen literarischen Arbeiten führten nicht zur Vollendung. Das von den Hoffmannforschern umstrittene Schicksal einer gemeinsamen Oper nach dem Lustspiel „El galan fantasma" von Calderon ist bekannt. Hitzig empfahl den Stoff. Es gab noch keine deutsche Übersetzung des Stückes. Contessa übernahm den Text nur sehr ungern und nach langem Zögern auf das Drängen Hoffmanns. Er schrieb im Jahre 1817 zwei Akte, 1818, schon in Sellendorf, den Schluss.

Er hält sich in seiner Darstellung ziemlich an das bei Calderon Gegebene, lässt einige komische Personen mehr hervortreten, so z. B. die Rolle des Candil nach dem Muster des Leporello des Da Ponte, macht aus dem Leonelo eine Leonela, um der Opernalten Beschäftigung zu geben, und erweitert so das bei Calderon schon überlange Lustspiel zu einem viel zu umfangreichen Operntext. Auf die Ausarbeitung der Gesangstexte ist offenbar viel Mühe verwandt. Ältere lyrische

Arbeiten werden benutzt, und die Sprache in diesen Partieen steht weit über der gebräuchlichen der damaligen Operntexte. Trotzdem ist das Stück durchaus kein Meisterwerk. Das Interesse wird von dem bühnentechnischen Haupteffekt, dem Erscheinen des angeblich verstorbenen Liebhabers, zu stark abgelenkt. Eine knappere Hervorhebnng dieser Szene und eine konzentrierte Exposition hätten einen guten Operntext ergeben können. Im Kolorit und der Anordnung einzelner Szenen ist nach dem Muster des „Don Juan" verfahren, wohl auf Hoffmanns Wunsch. Bekanntlich blieb das Werk dann liegen. Contessa übergab die Dichtung nach Hoffmanns Tod J. P. Schmidt[1]) in Berlin zur Komposition.

Der Gedanke einer weiteren Produktion aus dem Kreise der „Serapionsbrüder", an der sich Contessa beteiligte, ging von Chamisso aus, der schon früher die grösste Vorliebe für den „Hoppelpoppel", wie er ihn nennt, gehabt hatte, jenen Roman „Karls Versuche und Hindernisse", an dem Bernhardi, Neumann, Fouqué und Varnhagen 1806—07 gearbeitet hatten, und von dem ein erster Band in Neumanns ges. Schriften sich befindet.

In den Serapionsbrüdern Hoffmanns wird uns das ergötzliche Schicksal des neuen Elaborats, das ihn wohl reizen konnte, geschildert.[2])

„Vor einiger Zeit beschlossen vier Freunde, zu denen ich auch gehörte, einen Roman zu schreiben, zu dem ein jeder nach der Reihe die einzelnen Kapitel liefern sollte. Der eine gab als Samenkorn, aus dem alles hervorschiessen und hervorblühen sollte, den Sturz eines Dachdeckers vom Turm herab an, der den Hals bricht. In demselben Augenblick gebärt seine Frau vor Schreck drei Knaben. Das Schicksal dieser Drillinge, sich in Wuchs, Stellung, Gesicht u. s. w. völlig gleich, sollte im Roman verhandelt werden. Ein weiterer Plan

[1]) Der u. a. Körners „Fischermädchen" komponierte.

[2]) Hoffmanns Werke, herausgeg. von Grisebach VI. S. 101 f. Vgl. Hitzig, Vorrede zur ersten Ausgabe der „Erzählungen aus Hoffmanns letzten Lebensjahren", herausgeg. v. M. Hoffmann. Stuttgart 1839.

wurde nicht verabredet. Der andere fing nun an und liess im ersten Kapitel vor dem einen der Helden des Romans von einer wandernden Schauspielergesellschaft ein Stück aufführen, in dem er sehr geschickt und auf herrliche, geniale Weise den ganzen Gang, den die Geschichte wohl nehmen könnte, angedeutet hatte. Hieran mussten sich nun alle halten, und so wäre jenes Kapitel ein sinnreicher Prolog des Ganzen geworden. Statt dessen erschlug der erste (der Erfinder des Dachdeckers) im zweiten Kapitel die wichtigste Person, die der zweite eingeführt, so dass sie wirkungslos ausschied, der dritte schickte die Schauspielergesellschaft nach Polen und der vierte liess eine wahnsinnige Hexe mit einem weissagenden Raben auftreten und erregte Grauen ohne Not, ohne Beziehung. Das Ganze blieb nun liegen".[1])

Von diesem Roman „des Herrn Freiherrn von Vieren", wie Hoffmann launig den 14. Mai 1815 an Fouqué schreibt, hofft er diesem einige Kapitel in Potsdam, wo sich Chamisso, Contessa und Hoffmann mit ihm zu treffen gedenken, vorzulesen. „Chamisso hat einen alten Mann mit sieben Stichen ermordet, und ich habe just den verteufelten Kriminalprozess am Halse!" Also es scheint buchstäblich in diesem Roman „ganz erschrecklich herzugehen".

Hoffmann und Contessa haben dann später ihre Kapitel zu kleineren Einzelerzählungen verarbeitet. Es sind das Hoffmanns „Doppelgänger" und Contessas „Das Bild der Mutter".

Dieser arbeitete die Kapitel auf Wunsch seines Bruders im Winter 1817 auf 18 um, damit die Erzählung „mit einer dito von ihm bald nach Ostern gedruckt" erscheinen könne. Diese neue gemeinsame Veröffentlichung wurde in der Realschulbuchhandlung verlegt. Das Bändchen enthält nur die beiden erwähnten Novellen „Das Bild der Mutter", und die von Christian Jakob „Das blonde Kind".

---

[1]) Muncker macht hier den Vorschlag, das „Samenkorn" und das 2. Kapitel Chamisso, das 1. vielleicht Contessa, das 4. Hoffmann zuzuweisen. So bliebe für Fouqué die Entsendung der Schauspielergesellschaft nach Polen übrig. S. ferner S. 174 im Text.

In welcher Beziehung die Novelle Carl Wilhelms noch zu dem Chamissoschen Plan steht, ist schwer zu sagen. Den Angaben Hoffmanns in den Serapionsbrüdern zufolge könnte Contassa wohl der Erfinder der wandernden Schauspielertruppe sein, ebenso wie er selbst als der Urheber der alten weissagenden Frau mit dem Raben zu erkennen ist.

Die sonstigen Motive Contessas sind durchaus nicht neu. Der oft herangezogene Findling tritt wieder auf — der Held Georg Haberland. Das Lebensrettungsmotiv in Rom, durch einen Unbekannten, der dann als sein Bruder erkannt wird, der die Verlobte des Vaters liebt, ist auch in Christian Jakobs „Grabmal“ und „Almanzor“, in Carl Wilhelms „Vergieb uns unsere Schuld“ verwendet. In einer Szene, wo Vater und Sohn sich mit gezogenem Degen gegenüberstehen, löst sich die Umhüllung des von dem Maler-Bruder eben fertig gestellten Gemäldes der verlorenen Mutter, Vater und Sohn versöhnen sich und der Marchese — nach Goetheschem Vorbilde sind die meisten Personen nur als: der Marchese; der Graf; die Gräfin; der Baron; der Hanswurst eingeführt — umarmt zwei Söhne, denn der als Findling im Hause des Grafen, dann bei dem alten Maler Haberland erzogene Georg ist der lang verlorene jüngere Sohn des Marchese.

Die Erzählung zeugt von der üblichen bis ins einzelne gehenden sorgsamen Ausarbeitung in technischer und stilistischer Hinsicht. Die Anklänge an Hoffmann, auch im Ausdruck, sind hier stärker als bisher: Man höre nur folgende Schilderung:

„Indem fingen die zwei oder drei Violinen des Orchesters an zu knarren, eine Flöte, die einen halben Ton zu tief stand und hörbarlich an Asthma litt, wehklagte darein; unwillig grunzte der Bass; zwei Oboen wimmerten jämmerlich, und eine aufgebrachte Trompete sprang alles niederschmetternd durch die höllische Harmonie.“ — Man sieht, dieser Hoffmann so ureigene Ausdruck durfte in dem ganz Hoffmannschen Passus nicht fehlen. Auch für die Sprache des alten, in halbem Blödsinn über Kunst philosophierenden Grafen

sind da, wo der Wahnsinn ihn packt, wo er Gespenster zu sehen glaubt, Hoffmannsche Töne aufgeboten: so das eigenartig wilde und so nur Hoffmann angehörende: Hei, hei! seiner Gespensterbanner oder Geistergestalten, wenn es bei einem tollen Spuk recht drunter und drüber geht.

Und doch ist diese Gestalt trotz aller Hoffmannschen Farben, mit der sie auch sonst ausgestattet ist, Contessa ganz eigentümlich. Der alte Herr „der in Schlafrock und Tuchmütze auf einem grossen, mit grünem Tuch beschlagenen Sofa sass, und unbekümmert, wie es schien, um alles, was um ihn her vorging, lediglich damit beschäftigt war, weisse und gelbe Stecknadeln, die er in einem Kästchen neben sich stehen hatte, mit künstlerischer Wahl und Überlegung in den Sofa zu stecken, und so der grünen Fläche einen Garten der seltsamsten arabeskenartigen Zeichen und Figuren entblühen zu lassen. Seine Blicke waren unverwandt auf die Arbeit gerichtet; und wenn er von Zeit zu Zeit mit etwas zurückgelegtem Oberleibe und seitwärts geneigtem Kopfe sein Werk überschauend betrachtete, dann flog ein höchst zufriedenes, seliges Lächeln verklärend über das ohnehin sehr freundlich gutmütige Gesicht.“ — . . . „Dann erhob er seine Stimme und sagte zu dem alten Diener, der sich freundlich aufmerkend zu ihm gesellte: „Sieh, Heinrich, ist das nicht das Leben? — Hier ein Knöpfchen, da ein Knöpfchen, hinüber, herüber, Kreutz und Quer. Wer drin befangen, darin verloren ist, der sieht überall nur Unordnung, Willkühr, blinden Zufall, und ängstigt sich ab in dem wilden Irrgarten; wessen Auge aber frei darüber schwebt, der sieht überall Zusammenhang, Gestalt, Bedeutung und Einheit. Das Ganze kann freilich nur der liebe Gott überschauen, allein stückweise wenigstens, soweit seine Kunst reicht, soll es auch der Künstler, wenn er ein rechter ist!“

Es ist die Ruhe Contessas über die Hoffmannsche Art gegossen, das Hastige, Eckige und das Dämonische fehlt, das dessen Wahnsinnige fast insgesamt beseelt; hier zeigt sich die Nachtseite des Menschengeschlechts von einer ganz

anderen Seite, mildernd, Glück und Ruhe bringend, besänftigend.

Selbst wo der Aberwitz die Oberhand über den alten Grafen gewinnt, auf dem nächtlichen Ausfluge in die Schlosskapelle, und bei allem, was sich dort ereignet, erscheint er doch als die bedauernswürdige Krankheit, die durch fremdes Verschulden über den Grafen gekommen, und die Person verliert nichts von dem ganzen Anteil, den der Verfasser trotz aller Nebensächlichkeit ihr zu verschaffen weiss.

In dieser Figur und in denen der vorzüglich herausgekommenen, ganz wie Gestalten Dickens' anmutenden Schauspieler, des Prinzipals Haselmeyer und seines breitschultrigen Komikers, beruht der Hauptwert der Geschichte. Diese Figuren zeigen wieder einmal den Humoristen von seiner besten Seite. Sie üben eine farbenreiche und doch mit klugem Mass nicht zu stark ausgenutzte Wirkung aus, wie kaum eine andere Figur des Verfassers sonst. Contessa äusserte oft selbst — wie Houwald mitteilt — „dass der Schauspiel-Direktor aus seiner Erzählung: „Das Bild der Mutter!" eine recht eigentliche, dramatische Person sei, und in einem Lustspiele trefflich gebraucht werden könne. Houwald war derselben Meinung, wollte ihn aber zur Tragödie benutzt wissen, — und so nahmen sich denn die Freunde vor, diesen von Contessa erschaffenen Schauspiel-Direktor," — seine Erfindung knüpft wohl an Fäden an, die von dem Sängerprinzipal des „Instinkts" sich herleiten — „jeder nach seiner Weise darzustellen; mit der ersten Szene aus Contessas obengenannter Erzählung, wo der Schauspiel-Direktor den Narren zum Spielen bewegt, sollten beide Stücke ganz gleichmässig anfangen, und dann Contessas Dichtung in ein Lustspiel, Houwalds aber in ein Trauerspiel übergehen. Die Freunde konnten es sich gar nicht interessant genug denken, wenn ihre beiden Stücke mit demselben Anfang, nur aber einer ganz andern Handlung an zwei hintereinanderfolgenden Abenden gegeben würden."

Auch die übrigen Charaktere sind mit wenigen Strichen durchweg ausreichend und — was den versöhnlichen Ausgang

der Novelle gewährleistet — durchaus sympathisch dargestellt. Besonders fein sind hier die Frauengestalten herausgebracht, die leidende Gräfin, die vornehm liebenswürdigen Töchter dieser Mutter. Nur der Held ist wieder etwas farblos ausgefallen, aber kaum mehr als der Deodatus in Hoffmanns „Doppelgängern". So reiht sich diese Erzählung in mehr als einer Partie dem Besten an, was Contessa bisher gegeben hatte. Besonders in den Anfangskapiteln, offenbar jene von Hoffmann als so genial bezeichnete Partie des geplanten Romans, in der Traumerzählung des dritten Kapitels, in der Abschiedsszene des ersten, hat Contessa alle Register seiner vornehmen Erzählungskunst gezogen. In dieser Beziehung ist Contessa doch wohl nie von dem Muster Goethes gewichen. Stets bleibt ihm das Bewusstsein, wenn auch nicht Ungewöhnliches, so doch nie Unschönes zu schaffen. Durch diesen künstlerischen Ernst unterscheidet er sich — das sehen wir so recht an dieser Erzählung — von seinem Freunde Hoffmann, der, an genialer Anlage, Gestaltungskraft und vor allen Dingen an Phantasie ihn so weit überragte. Die „Doppelgänger", Hoffmanns Frucht jenes Einfalls von Chamisso, zeigen diese Überlegenheit in vollstem Masse, beweisen aber auch andererseits, wie wenig er Mass zu halten verstand. Die Häufung der Personen und Motive ist in dieser Geschichte so arg, dass der Verfasser oft selbst den Faden verloren zu haben scheint. Er bringt das Doppelgängermotiv aus den Elexieren des Teufels, begründet auf das Problem der Goetheschen „Wahlverwandtschaften", lässt sich aber bei der Entwickelung des so geschaffenen Knotens so stark in Einzelheiten ein, bringt so viel Nebenpersonen und Episoden, dass das Interesse des Lesers sich durchaus zersplittern muss. Das schliesst nicht aus, dass diese Episoden auch in der Hoffmannschen Erzählung das Gelungenste und Wirksamste sind. Die beiden feindlichen Gastwirte, der Fürst Remigius, einige Figuren der Kleinstadtbürger sind ganz vortrefflich gezeichnet, wie es eben nur einem Hoffmann in guter Stunde gelang.

Das, was aus dem ursprünglichen Plan Chamissos ge-

meinsam mit dem Contessas herübergenommen ist, ist ausser der Figur des Malers Georg Haberland und des Namens „Natalie“ das Motiv von der Erziehung des einen Helden in der Einsamkeit, bei Hoffmann durch den alten Schwendy — wohl jene von Chamisso so grausam wie voreilig hingemordete Person — bei Contessa durch den Maler Haberland. Aber Contessa hütet sich wohl, das Vielfache von Plänen und Gedanken aufzugreifen, das die Freunde an jenen Abenden für den gemeinsamen Roman gefasst und angeregt hatten. Selbst auf das Urmotiv der „Doppelgänger“, das bei ihm so viel besser begründet wäre und sich ganz zwanglos geboten hätte, leistet er fast ganz Verzicht. Dagegen ist die merkwürdige Sehnsucht nach der geliebten Natalie, die in beiden Doppelgängern Hoffmanns lebt, auch in Contessas Georg mächtig, aber wesentlich überzeugender hier auf Jugenderinnerungen gegründet. So kommt denn die Novelle Contessas zwar nüchterner und einfacher heraus als das Hoffmannsche Capriccio, erhält aber doch noch immer genügend von dem Farbenreichtum mitgeteilt, der jenen leider nicht zustande gekommenen Roman des „Freiherrn von Vieren“ ausgezeichnet und zu einem der bemerkenswertesten Dokumente der ausgehenden Romantik gemacht hätte.

Die Erzählung Christian Jakob Contessas, die mit dem „Bild der Mutter“ zusammen 1818 erschien, steht zu der des Bruders in keinerlei innerem oder äusserem Zusammenhang, als dass sie auch ihren Verfasser auf „romantischen“ Bahnen zeigt. Der begabte Hirschberger Kaufmann hat sich so stark in den Modeschriftsteller eingelesen, dass man, was Stoff und Stil anbelangt, eine Arbeit Fouqués zu lesen glaubt. Besonders die Ähnlichkeit mit den ersten Partien des „Zauberringes“ ist unverkennbar; das Spiel der Kinder, die Person des alten Freiherrn von Belley, der greise Lehrer der Kinder, Vater Benno, der Hauskaplan, „ein nicht unfeiner Dichter“, haben in dem berühmten Roman Fouqués ihre genaueste Entsprechung. Das Geschick dieser drei Kinder, der Schwester Eleonore, des Bruders Wilhelm und des Pflegekindes des

Freiherrn, Roberts von Montreal, macht die Handlung des Romans aus, zu der übrigens genaue historische Studien gemacht worden sind. Die Figuren der Erzählung treten in weitere oder nähere Beziehung zu den letzten Schicksalen des Tempelordens, Robert ist einer der letzten Ritter, die unter Clemens VI. zusammen mit dem Grossmeister Molai zu Paris den Flammentod erleiden. Ein engelähnliches Kind und der Teufel Astanin, dieser in der Gestalt eines schönen Jünglings, begleiten die Kinder als die Vertreter des guten und bösen Prinzips durch ihr Leben; — Robert und Eleonore bleiben dem blonden Kinde treu — das abgeschmackte Epitheton ist wohl nur gewählt, um die Verwechslung mit dem „fremden" Kind Hoffmanns zu vermeiden, — während Wilhelm sich durch Astanin umgarnen lässt, und als geheimer Rat des Königs Philipp von Frankreich später die Verurteilung des Jugendfreundes zum mindesten ruhig mit ansieht. Die Erzählung, die also einen in dieser Zeit öfter, so in Reynouards „Templer" und Werners „Söhnen des Tals" behandelten historischen Hintergrund hat, ist mit Rücksicht auf das Lesepublikum abgefasst und ist nicht geeignet, ein weitergehendes Interesse zu erwecken. Im Ausdruck zeigt sich manche Ungeschicklichkeit, ja hie und da die Geschmacklosigkeit, moderne Floskeln einzuflechten, die allerdings auch Christians Vorbild nicht vermieden hat. Der Vortrag ist ziemlich kühl, und ein Interesse für die Personen, die recht oberflächlich in Fouqués Art charakterisiert sind, kommt kaum einen Augenblick auf. Das Hineinspielen des Wunderbaren bietet, nach dem Vorgang Hoffmanns, nichts Neues, es ist sogar ähnlich wie in Christian Jakobs „Ahnfrau" recht äusserlich in die Handlung verwoben.

Wir wollen die Entwickelung Carl Wilhelm Contessas während seines Aufenthalts in der Hauptstadt nicht abschliessen, wollen den Serapionsbruder Sylvester nicht aus Berlin scheiden lassen, ohne die Schilderung, welche Hitzig in der Berliner Haude- und Spenerschen Zeitung von seiner Persönlichkeit in dieser Zeit entwirft, anzufügen. „Weniger als von dem

dramatischen und dem vortrefflichen Romandichter", sagt Hitzig, „wussten aber seine Zeitgenossen von dem Menschen Contessa, und doch war dieser eine noch viel interessantere Erscheinung als seine Werke. Was jene hauptsächlich charakterisierte, das Maass, der zarte Takt für die Scheidelinie zwischen dem Zuviel und Zuwenig bei der entschiedenen Gabe poetischer Auffassung auch des Widerstrebenden, das fand sich wie in dem Gedichte, auch in dem Menschen. Nichts, was auf ihn einwirkte, und was er durch die Rede wiedergab, war anders als mit dem Blick des Dichters gesehen, aber nichts erschien übertrieben, in der mündlichen Darstellung, die ihm durch eine ungemein lebendige Gestikulation unterstützt, stets so gelang, dass man sich keinen Augenblick über sein, wenn auch nicht ausgebildetes, doch hervorstechendes Schauspielertalent täuschen konnte. Er sprach wenig, aber hatte man auch nur einzelne Worte von ihm gehört, so wusste man gleich, wen man vor sich hatte; denn eben weil er wenig sprach, klang alles, was er sagte, bedeutend! Dabei war sein Scherz von grenzenloser Gutmütigkeit." Und Houwald schildert seinen Freund, wie er sich unter den Serapionsbrüdern gab, folgendermassen: „Wenn auch Contessa nur zu den schweigsameren Mitgliedern dieses Kreises gehörte, so war er doch den übrigen Freunden sehr lieb, ja fast unentbehrlich bei ihren Zusammenkünften geworden. Er wusste die Individualität eines jeden Einzelnen leicht aufzufassen und ihn danach zu nehmen; sein klarer Verstand, sein richtiges, scharfes Urteil, seine vielseitigen Kenntnisse, dabei ein tiefes poetisches Gemüt, eine höchst edle humane Gesinnung, und eine grosse Bescheidenheit, waren selten vereinte Gaben. Er ward der Freund der heterogensten Menschen, jeder fand bei ihm ungeschminkte Wahrheit, richtige Auffassung, willige Teilnahme, niemandem stand er im Wege, niemandem machte er, trotz seiner eigenen bedeutenden Leistungen, seinen Ruhm streitig; er ging seinen eignen, stillen Weg und hielt die Freunde hoch, ohne sie zu überschätzen."[1])

[1]) Denkm. u. s. w. V. S. 94 f.

Das Verweilen im Hitzigschen und Hoffmannschen Kreis bedeutet für Contessa den Höhepunkt des Lebens und Schaffens. Mit seinem Weggang von Berlin tritt seine an und für sich schon so wenig gekannte Persönlichkeit gleichsam von der grossen Schaubühne des Lebens ab, um nur hie und da noch eine Gastrolle zu geben. Er begräbt sich in der Einsamkeit „seines lieben Sellendorf".

Von den letzten Arbeiten Carl Wilhelms, der Oper und dem „Bild der Mutter" war nur wenig in der Hauptstadt geschrieben worden, die Hauptarbeit fällt schon in die Sellendorfer Einsamkeit.

Auf diesem Gute Houwalds, das kaum eine Tagereise von Berlin entfernt liegt, hatte ihn der Freund einige Male mit seiner Frau besucht, und war so mit seiner zahlreichen Familie bekannt geworden. Als am 8. Juli 1816 Henriette von langen Leiden erlöst wurde, sprach sie auf dem Sterbebette den Wunsch aus, ihr Gatte möchte seinen noch kaum 6 Jahre alten Sohn zu Houwald bringen und ihn mit dessen Kindern erziehen lassen. Auf Houwalds Bitten entschloss er sich denn nach dem Tode der Gattin, um sich von seinem Sohn nicht zu trennen, seinen Hausstand in Berlin aufzulösen, und zog mit diesem hinaus auf das Land.

Contessa kam allerdings seitdem noch oft nach Berlin, um hier neue Anregung zu gewinnen und die alten Freunde aufzusuchen, ging aber stets wieder in die Sellendorfer Ruhe zurück. Ausser kleinen Lustspielen, die dort entstanden, hat er hier hauptsächlich Beiträge für Taschenbücher und Zeitschriften gefertigt, die aber neue Saiten kaum mehr anschlugen. Über diese Tätigkeit soll im nächsten Abschnitt dieser Abhandlung die Rede sein.

Die Arbeiten der Zeit, aus welchen Contessa als der Serapionsbruder Sylvester im Berliner Schriftstellerkreise hervorgetreten war, hatten seinen Namen neben den Lustspielen zu einem bekannten in ganz Deutschland gemacht, und er galt unbestritten als ein „geistreich geschmackvoller Schriftsteller", von dessen reifer Kunst man sich noch eine bedeu-

tungsvolle, bleibende Dichtung versprechen könne. Aber mit der Übersiedlung nach Sellendorf, mit dem Eintritt in den Bannkreis des Dilettanten Houwald und der Abendzeitung, unter dem Beifall der Kritiker Müllner und Kind, konnte sich eine solche Weiterentwickelung nicht vollziehen, das reife Kunstwerk blieb aus, und Contessa war bald vergessen, wie seine Werke. Er fühlte auch, dass seine beste Zeit vorüber sei, oder dass die Tätigkeit in Sellendorf seine Kräfte nur zersplittere und aufreibe, und so traten — auch nach dem Tode von Contessas zweiter Gattin — jene Zweifel und Stimmungen wieder aufs neue hervor, die das liebenswürdige Gemüt dieses Mannes so verdüsterten und fast sein ganzes Leben bis auf wenige glückliche Zeiten Bestand hatten.

Viertes Kapitel.

Die „Brüder Contessa". — Carl Wilhelms Leben in Sellendorf. — Letzte Lustspiele, letzte Novellen. Reisen und Geselligkeit. — Die dichterische Tätigkeit des älteren Contessa. — Novellen für Taschenbücher und Zeitschriften. — Der Freiherr und sein Neffe. — Die Hirschberger Kranzgesellschaft. Schmidts schles. Taschenbuch. — Loge und Landtag. — Tod der Brüder Contessa.

„Es sind zwei Brüder Contessa, die in, für mich sehr seltenen Stunden der Musse und Weihe sich um die Gunst der Musen bewerben. Mein Bruder, der jüngere, in Berlin lebend, ist Verfasser des Räthsels und mehrerer kleinen Dramas in diesem Genre. Ich, der ältere leider tief ins bürgerl. und geschäftige Leben eingetauchte, bin ausser einigen anonymen Romanen der Verfasser des historischen Schauspiels: Alfred. Zusammen gaben wir zwei Bändchen dramatischer Spiele und Erzählungen von den Brüdern C. J. und C. W. Salice Contessa heraus. Wir sind schon oft verwechselt worden, und durch das Band der innigsten Freundschaft und Liebe verbunden, suchten wir diese Verwechslung nicht sorglich zu vermeiden, sondern ergötzten uns vielmehr daran".[1])

[1]) Der einzige umfangreiche Brief Christian Jakob Contessas, den ich mir verschaffen konnte, an Karl Müchler gerichtet, befindet sich auf der kgl. Bibliothek zu Berlin. Ich gebe den Wortlaut hier des weiteren wieder:

So ist es denn auch mit der Schlacht bei Leipzig geschehen, und mir dadurch das Vergnügen verschafft worden, mit einem Manne, den ich in der deutschen schönen Literatur schon so lange achtete und schätzte, in eine Art von, wenn auch nur sehr entfernten Rapport zu kommen.

Da ich der Verf. dieses Gedichts bin, so hat mir mein Bruder Ihr gütiges Schreiben zugesant, und ich sage Ew. Wohlgeboren den verbundensten Dank für den Eifer, mit dem Sie sich der Ehre Ihrer Brüder in Apoll annehmen.

In allem, was auf den Titeln der Bücher und in ihren Namensunterschriften sie von einander unterscheiden konnte, abgesehen davon, dass auch die Namensform selbst sehr stark wechselt, gehen also mit Bedacht die Brüder Contessa sehr lässig zu Werke, so dass es den Zeitgenossen nicht eben leicht gemacht wurde. Ein Beispiel für viele: Der in der Berliner Realschulbuchhandlung 1818 erschienene Band, welcher die Erzählungen: „Das Bild der Mutter“ und „Das blonde Kind“ enthält, zeigt auf dem Titelblatt die Namen: Chr. J. Contessa und C. W. Salice-Contessa. Das „Bild der Mutter“ (von Carl Wilhelm) zeigt keine besondere An-

---

Der Herr Deklamator Kattfuss hat mich lächeln gemacht, und da ich auf meine poetischen Productionen wenig Werth lege, noch weniger aber einen Erwerb davon bezwecke, so würde ich dem, wie es scheint, armseligen Schlucker gern den kleinen Nutzen gönnen, den er sich mit dem Nachdruck meines Gedichts schaffen kann, welches ohnehin schon unter anderem auch in einem zu Leipzig erschienenen Freiheits und Siegeskranz in mehreren deutschen Liedern, 1814, ohne mein Wissen und zwar ziemlich uncorrekt vervielfältigt worden ist. Dass er sich aber Veränderungen erlaubt, ist freilich gegen allen Anstand, den dergl. Freibeuter überhaupt nicht kennen. Dass mein Gedicht, in dem ich flüchtig hingeworfen mehr meine Vaterlandsliebe, als meine Dichtergabe bekundete, der Verbesserung gar sehr fähig ist, bin ich lebhaft überzeugt, erlaube mir aber allerdings einige bescheidene Zweifel, dass der vagirende Deklamator Herr Kattfuss der Mann dazu sein möchte. Ich glaube indess, dass er sich wohl schwerlich die Mühe gegeben haben wird, bedeutende Aenderungen vorzunehmen, und da solche Menschen eine starke Rüstung von Unverschämtheit zu haben pflegen, durch die kein Pfeil der Zurechtweisung oder Satyre dringt, so will ich mein Gedicht lieber dem Schicksal überlassen, als mir durch diese Hasenjagd erst vergebliche Mühe zu machen.

Die verbindliche Aufmerksamkeit, welche Ew. Wolgeb. durch diese Mittheilung zu beweisen beliebten, wird mir nichts destoweniger in dem dankbarsten Andenken bleiben, und ich ersuche Sie die Versicherung der vollkommensten Hochachtung anzunehmen, mit welcher ich die Ehre habe zu seyn

Ew. Wolgeboren ganz ergebenster
Christian J. Salice Contessa,
Kaufmann & Direktor der Zucker Raffinerie.

Hirschberg, d. Sept. 1814.

gabe des Verfassers. Dagegen wird „Das blonde Kind“ von C. J. Salice Contessa (ohne Verbindung) gezeichnet. In Almanachen und Zeitschriften finden wir oft nur die Bezeichnung „Contessa“, aber auch genaue Angaben, wie C. J. Salice Contessa d. ä. — meist ohne Verbindung — und C. W. Salice Contessa d. j.[1])

Die Differenzierung nach dem Alter wird überhaupt erst in späterer Zeit gewählt, und so kommt es, dass dann der jüngere Contessa für den Sohn des älteren gehalten wird, wie aus einer Rezension der Spenerschen Zeitung hervorgeht: „Übrigens verdient hier noch angemerkt zu werden, dass — Ref. glaubt es wenigstens so, weiss es aber nicht gewiss — der Verfasser des Findlings ein Sohn des Herrn Contessa, Kaufmanns zu Hirschberg in Schlesien ist, der sich auch durch verschiedene sehr wohlgelungene Gedichte bekannt machte. Die poetische Ader wäre also in dieser Familie erblich. Die reizenden Umgebungen von Hirschberg sind auch einer poetischen Entwickelung nicht wenig günstig“.[2])

Einen geachteten Schriftstellernamen hatten sich die Brüder Contessa in den ersten 15 Jahren des neuen Jahrhunderts also erworben und auf einen der Brüder blickten berufene Kenner mit ganz besonderen Erwartungen. Die unglücklichen familiären Verhältnisse, die ihre Erfüllung hemmten, und die mancherlei Anstrengungen und Beschäftigungen, die ihn immer wieder von einer ausgiebigen Produktion auf den Gebieten, die seine eigentlichen Domänen hätten werden können, dem feinen Lustspiel und der feinkomischen Erzählung zurückhielten, habe ich in den früheren Abschnitten dieser Arbeit zu schildern versucht. Jetzt fürchtete Contessa selbst für seine Mission. „Wenn ich nun alles dieses mir vom Leibe geschüttelt habe, dann will ich aber alles Ernstes alle meine Zeit und Kraft, wenn noch etwas von letzterer da ist, an die

---

[1]) Die Form Salis kommt neben Salice vor, hauptsächlich in den Kauschischen Blumenlesen.

[2]) 1811, 14. März Nr. 32.

Hervorbringung von etwas Tüchtigem für die Bühne wenden. Gebe der Himmel, dass es nicht zu spät ist! Ich fürchte, ich fürchte meine schönste Zeit ist vorbey, und es wird nun nicht mehr etwas Gescheutes!“[1])

Contessa folgte dem letzten Wunsche seiner Frau und zog auf Houwalds Gut Sellendorf, — eine Tagereise von Berlin. Es war ein grosser Familienkreis, in den er mit seinem Söhnchen Carl eintrat. Neben diesem waren es noch die Pflegekinder und neun eigene Kinder Houwalds, welche das Leben dieses Kreises beeinflussten, in dem es oft schon recht bescheiden herging. Die Ereignisse der Jahre 1806 und 1807 verringerten den Wert des Grundbesitzes, die Gefechte bei Luckau hatten oft feindliche Armeen bis in den nächsten Umkreis der Nieder-Lausitz gebracht und die Umgegend verheert.

So war Houwald in eine recht bedrängte Lage geraten, und die durch Notstandsarbeiten und die Befreiungskriege sich steigernden amtlichen Lasten liessen ihm wenig Zeit dazu übrig, sich um die Hebung seiner Güter zu kümmern. Er verkaufte sein eigenes Gut Craupe, verpachtete auch die Wirtschaft von Sellendorf und behielt sich nur das Wohnhaus und den Garten vor. Die Einsetzung der preussischen Landräte verringerte bald darauf seine Amtsgeschäfte erheblich, und er konnte seine Zeit nun beinahe ausschliesslich der Erziehung der Kinder und seinen poetischen Arbeiten widmen. Der Familienvater forderte, wie er selbst sagt, „vom Dichter die nützliche Verwendung der Zeit, und der Dichter fand in den grossen Ereignissen seiner Zeit, in der Nähe seines dichtenden erfahrenen Freundes Contessa und in seiner ländlichen Zurückgezogenheit Begeisterung, Rat und Musse.“[2])

[1]) Carl Wilhelm Contessa an Schall. Hoffmann, Findlinge S. 327.

[2]) Ernst von Houwalds sämtliche Werke. Erster Band. Leipzig 1851. Das Leben des Dichters von Fr. Adami S. XII.

Adami verwertet in dieser lobhudelnden Biographie ein briefliches Material aus Houwalds Papieren, das ich mir trotz aller Bemühungen nicht habe verschaffen können. Ludwig Geiger „Zur Geschichte der Schicksalsdramendichter“. a. a. O. veröffentlicht einige Briefe Houwalds

Das Eintreffen des wohlhabenden Freundes war der Familie der Freiherrn wohl erwünscht. „Er richtete sich in dessen Hause selbst ein Zimmer ein, und gab, um völlig unabhängig sich zu fühlen, ein Kostgeld für sich und seinen Sohn“,[1]) so berichtet Houwald uns und fügt an anderer Stelle hinzu: „die früheren Jünglingsträume, von einem vielleicht einstigen Zusammenleben und Wirken, gingen hier vollkommen in Erfüllung.“[2])

Von Contessa selbst ist uns dagegen mehrfach bezeugt, wie wenig er von seiner Tätigkeit in Sellendorf befriedigt war. Andererseits kam der Aufenthalt auf dem Lande vorübergehend seiner Gesundheit zu statten. In Berlin hatte er die letzten Jahre beständig gekränkelt, und Koreffs magnetische Heilkunst vermochte trotz dessen Versprechens den alten Blumentopf nicht so zu beschicken —

„Dass, eh die Blätter unabwendlich bleichen,
Noch einmal Tod und Leben sich vergleichen,
Noch einmal eh die letzten Kräfte weichen,
Des Lebens Schönstes, ewger Dauer Zeichen,
Der Dichtkunst heil'ge Blüthen frisch ihn schmücken!“

Dies erreichte nun die Musse und Ruhe in Sellendorf. In einem seiner Märchen schildert der Freund Contessas Leben in dieser Zeit.

„Täglich trieb es ihn hinaus ins Freie; er ging allein in den Wald, suchte die mit Birken bewachsenen Hügel der Umgegend auf, um von ihnen in die Ferne zu schauen, und antwortete seinem Freunde, wenn dieser ihn fragte, warum er

---

von neuem, die sich in der Hinterlassenschaft Müllners in Gotha befinden, und die bei Adami im Wortlaut ziemlich zuverlässig, schon z. T. oder gänzlich abgedruckt worden sind. Ich nehme daher keinen Anstand, auch die Briefe Contessas, die Adami mitteilt, zu benutzen.

Übrigens finden sich hier auch die von Geiger vermissten „weiteren Spuren eines Verkehrs zwischen Houwald und Müllner“, aus Houwalds Papieren gezogen.

[1]) In Houwalds biographischem Material.

[2]) Denkmäler u. s. w. V. S. 96.

denn so oft allein spazieren gehe? „er müsse seine alte Freudin, die Waldeinsamkeit aufsuchen!“ dessenungeachtet nahm er aber auch an den Beschäftigungen des Oberamtmannes gern teil; die Feldwirtschaft, die Forstkultur, die Jagd und Fischerei waren ihm ja alles neue und unbekannte Dinge ... Besonders wurde er ein grosser Freund der Jagd, „denn, wer einmal Mensch seyn will,“ dachte er, „der muss, wie ich merke, die Gelegenheit wahrnehmen, wo ihm das Herz von Erwartungen erfüllt, einmal höher schlägt, als gewöhnlich!“ Auch im Jägerlatein hat sich Contessa versucht, „wenn es von der Jagd nach Hause ging; die Oberamtmännin mit den Kindern die Jäger empfing und man sich fröhlich zur Mahlzeit setzte.“[1]) Aber doch suchte ihn immer wieder sein Brustübel heim. Dann musste er „angefangene, ihm liebgewordene Arbeiten oft monatelang zurücklegen; auch das Spiel auf der Violine fast gänzlich aufgeben, weil es ihn körperlich angriff. — Um nun in dieser Zeit doch irgend eine Beschäftigung zu haben, die seinem Kunstsinn Nahrung gab, versuchte er Landschaften in Öhl zu malen.“[2])

Hitzig sowohl wie Houwald rühmen seine Fertigkeit als Maler, und beide beschreiben Bilder, die sie von ihm besassen, ruhige Landschaften mit romantischer Staffage.

So lebte Contessa, von den Kindern und Dienstboten „der Onkel“ genannt und „mit einer unbeschreiblichen Treuherzigkeit geliebt“ ganz wie ein Glied von Houwalds Familie. Er war imstande, den Kindern Wünsche zu erfüllen, deren Erfüllung die Eltern — aus den bereits angegebenen Gründen — ihnen meist verweigern mussten. Auch manche kleine Dichtung dieser Jahre war für sie bestimmt. So wohl schon in erster Linie die Kindermärchen die er zu jenen Sammlungen von 1816 und 1817 beitrug, und so manche kleine gelegentliche Produktion, die dann später auch dem gösseren Publikum nicht vorenthalten wurde.

---

[1]) Houwald in dem nicht übel gelungenen: Rübezahl unter den Menschen. Werke IV. S. 257.

[2]) Denkm. u. s. w. V. S. 98.

„Das Infantichord“,[1]) ein anmutiges Kinderspiel, welches von der kleinen Schar zu Houwalds Geburtstag, am 29. November 1819 aufgeführt wurde, verdiente allenfalls diese Veröffentlichung. Es ist ein Muster in seiner Art, kindlich, klar, leicht, und voll Poesie, und mag seine Wirkung nicht verfehlt haben. Der Gedanke, dass ein grösserer Knabe auftritt, um ein von ihm erfundenes neues Instrument vorzuführen, eben das Infantichord, welches aus den übrigen Kindern besteht, „die Hand in Hand durch eine Blumenkette verbunden“ nach der Grösse als Orgelpfeifen aufgestellt sind, und von denen ein jedes bei der Berührung mit dem Stabe des Erfinders ein kleines Gedicht spricht, das in seinem besonderen Ton seine Liebe zum Vater ausspricht, die alle aber, obwohl so verschiedener Art, sich doch in diesem einen Grundton vereinigen, ist doch an sich wohl schon ebenso hübsch, wie er ausgeführt ist. Mit Ausnahme des von Antonie gesprochenen trivialen, dunkeln und im Ausdruck verfehlten Spruches, wäre übrigens jedes der reizenden Kinderlieder auch ausserhalb des eigentlichen Zusammenhangs wohl verständlich.

Daneben wurden die auswärtigen Freunde nicht vergessen. Die Korrespondenz mit Chamisso, Hoffmann und Hitzig, mit seinem Bruder, mit Müllner und den Herausgebern der verschiedenen Musenalmanache und Zeitschriften, an welchen er Mitarbeiter war, nahm einen weiten Umfang ein.[2]) Eine grosse Freude bereitete es ihm, seinen Freund Houwald, der schon unter dem Pseudonym „Ernst“ in verschiedenen Taschenbüchern Erzeugnisse seiner Feder hatte erscheinen lassen, in die Literatur einzuführen. Dass bei der Liebe, die er für diesen seinen Urfreund empfand, Contessa oft den rechten Blick für Wert und Unwert von dessen Werken ermangeln liess, ist nicht wunderbar. Man darf auch nicht davon absehen, dass Contessa durchaus nicht mit seiner Anerkennung

[1]) In Kinds „Muse“. III. 2. (1821, Augustheft). Auch in Contessas Schriften B. IX. S. 168 ff.

[2]) Dies berichtet Houwald in seinem Material zu Contessas Biographie.

allein stand. Wenn ein Schulmann und Philolog, wie der Lehrer der Freunde, der Kanzler Niemeyer, Houwalds Dramen unbedenklich neben dem „Wallenstein“ nennt, so ist das doch wohl bezeichnend genug — während Contessa wenigstens die Werke seines Freundes nur als Anfangsversuche ansah und mit seinen Ausstellungen nie zurückhielt.[1])

Wilhelmine Bardua, die Freundin Contessas, bezeugt uns dies:[2]) „Contessa hatte ein treffliches Urteil und wenn er auch selbst nur noch wenig producirte, blieb ihm doch der frische Antheil an den Schöpfungen anderer, im höchsten Grade an denen seines Freundes. Er war die lebendige Kritik der Productionen Houwalds, der seinerseits den gedrückten Geist Contessas pflegte, denn dieser hatte viel Trübes durchlebt, und obgleich noch in guten Jahren, war er doch fertig mit dem Leben. Nur in den Armen der Freundschaft in ländlicher Ruhe erquickte er sich. Houwald hatte ihm viel zu danken. Die Reife seiner Dichtungen entwickelte sich an dem täglichen Zusammensein mit Contessa. Manches, das begonnen war und nicht weiter rückte, gedieh durch seine Anregung zur Vollendung. „Es ist nicht hinreichend,“ pflegte er zu sagen, „dass etwas begonnen werde; man muss verstehen es zu vollenden. Das Vollenden ist das Schwere des Schaffens: darin besteht das wahre Talent.“ Houwald liess sich das nicht ungenutzt sagen und seine Arbeiten fanden ihre Abrundung unter dem Einfluss des Freundes.“

[1]) Houwald gibt dies in allen Veröffentlichungen über diese Zeit an. Seine kritische Fähigkeit hat Contessa vor der Öffentlichkeit scheinbar nicht ausgenutzt. — Auch folgende Aufforderung Müllners an Houwald blieb ohne Erfolg:

Houwald, Werke I. B. S. XXIII.

„Hätten Sie — hätte Contessa nicht Lust, zuweilen über die neuen dichterischen Erscheinungen im Literaturblatt zu sprechen? Auch die Kritik, die sie kalt nennen, kann warm werden, kann bis zur Stufe der schönen Kunst getrieben werden, wenn das Talent an Kunstwerken sie übt.“

[2]) Jugendlebeu der Malerin Caroline Bardua. Nach einem Manuskript ihrer Schwester Wilhelmine Bardua herausgegeben von Walter Schwarz. Breslau 1874. S. 254.

Contessas Anteilnahme an den Werken des Freundes beschränkt sich jedoch keineswegs auf Kritik und Anerkennung. Vielmehr legt er sich auch praktisch für sie ins Zeug. Er gibt schon 1817 die Erstlingserzählungen Houwalds unter dem Titel „Romantische Akkorde“ heraus, die in manchen Zügen neben dem der späteren Novellen Kleists das Vorbild, wohl auch den Beirat Contessas nicht verleugnen. Die durchsichtigen Fabeln dieser acht sehr unpersönlichen, aus allerlei romantischen Tönen gebildeten „Akkorde“ sind nicht ganz ungeschickt gemacht, und besonders die Tieck und Hoffmann abgelauschten Effekte von „Wahnsinn und Tod“ und der „Schlacht bei Malplaquet“ können auch dem modernen Leser trotz der zu weit ausgedehnten Anlage einiges Interesse abgewinnen.

Die ersten dramatischen Versuche Houwalds sendet er mit empfehlenden Begleitbriefen an Schall, an Theaterdirektoren, an Sachverständige — nicht zuletzt an den Allerweltskritiker Müllner, der die „Freistatt“ denn in seinem „Almanach für Privatbühnen für 1819“ aufnahm. Noch lange erinnerten sich die beiden Schicksalsdramendichter des gewandten Vermittlers. „Es hat mich gefreut, dass Sie des Mannes noch gedachten, dem der selige Contessa einst die Ehre verschaffte, die erste Frucht Ihrer tragischen Muse in die Lesewelt einzuführen“ schreibt Müllner im Jahre 1828 an den Genossen.

Contessas eigene Schaffenskraft lag in den ersten Sellendorfer Jahren darnieder, hob sich aber wieder von Produktion zu Produktion. Er selbst fühlte sich in einem Zustande, wo er sich „nichts mehr zu erfinden, wohl aber allenfalls noch etwas auszuführen“ getraute.[1]) Allerlei Pläne, die nicht zur Ausführung kamen, schliessen sich an Anregungen der Berliner Freunde an. Besonders Ludwig Devrient bat ihn wiederholt in seiner stürmischen Art um eine Dramatisierung des „Meister Dietrich“. Auf diese Arbeit hoffte man allerseits,

[1]) Contessa an Müllner; bei Ludwig Geiger. Zur Geschichte der Schicksalsdramendichter; a. a. O.

und manche Äusserungen der Freunde über das von ihm erwartete, bedeutende Werk beziehen sich wohl auf diesen Plan. In der Tat hat er Müllner um seine Meinung über die Aussicht einer solchen Dramatisierung befragt, deren Schwierigkeiten und Gefahren er durchaus nicht verkenne. Es ist aus dieser Dramatisierung nichts geworden, wie aus jenem Lustspiel, in dessen Mittelpunkt der Schauspieldirektor aus dem „Bild der Mutter“ stehen sollte.

Allerlei kleine Beiträge konnte der Verdrossene allerdings den ihn bestürmenden Herausgebern von Taschenbüchern und Almanachen nicht durchaus abschlagen. So sandte er Müllner das alte, unveröffentlichte Lustspiel „Ich bin mein Bruder“ für seinen „Almanach für Privatbühnen“, so war er mit kleineren Beiträgen Mitarbeiter an Schreyvogels „Aglaja“, der Dresdener Abendzeitung, der „Salina“ von Eberhard und Lafontaine, der „Muse“ von Fr. Kind. Es sind bis auf wenige ganz unbedeutende kleinere Sachen durchweg ältere bereits veröffentlichte Arbeiten, die hier wieder abgedruckt werden. Zum ersten Mal erscheint in der Salina, im zweiten Band von 1816, das Nachtstück „Der schwarze See“, das dann 1819 in den Dresdener „Erzählungen“, 1821 in Fr. Kinds „Muse“ wiederkehrt, ebenso wie hier der „Todesengel“ aus Fouqués „Musen“ neu abgedruckt wird. Die kleineren Arbeiten, die in diesen Zeitschriften verstreut sind, sind im neunten Bande der Schriften Contessas neben einigen unveröffentlichten Sachen sorgfältig zusammengestellt worden. Es steht da manches, was Houwald besser unveröffentlicht gelassen hätte, so das gänzlich verfehlte erzählende Gedicht „Der Schiffbrand“.

Auf die Dauer verzichtete man aber nicht auf neue grössere Arbeiten Carl Wilhelms. Stephan Schütze mahnte dringend an eine längst versprochene Novelle für seinen „Almanach der Freundschaft und Liebe“, die ihm Contessa immer wieder zusagte, ohne die Zusage wahr zu machen. Dagegen konnte man sich Müllner gegenüber, der für seinen „Almanach der Privatbühnen“ das neueste Lustspiel Contessas zu erwerben wünschte, nicht auf die Dauer ablehnend verhalten, und so

machte er sich denn im Winter 1816 auf 17 an ein neues kleines Lustspiel: „Der Schatz".

Auf dessen Entstehung beziehen sich die am 8. Januar 1817 als Antwort auf eine „poetische Einladungs-Epistel" Hitzigs an diesen gesandten Zeilen: „Ich hör dein muntres Singen Und dein beschwingtes Wort; Und rege meine Schwingen, Und kann doch noch nicht fort. Der Schatz, den ich jetzt schreibe, Hält mich, Ihr Schätze, fest, der nicht den Leib dem Weibe, der Seele folgen lässt. Bis jetzt in Faulheit schwamm ich, Mir fehlte Lust, Geduld; Nun aber gilts, sonst komm' ich Bei Müllnern in die Schuld. So dicht ich nothgedrungen, Und werf ein kreisend Thier, Behend, wie Katz die Jungen, Die Verslein aufs Papier."[1])

Dem „Schatz" selbst und den „Verslein" ist diese „Behendigkeit nicht eben sehr zugute gekommen. Der Einakter ist durchweg in Alexandrinern abgefasst, und Reimschwierigkeiten haben bei der geringen Musse, die sich Contessa dafür gönnte, mehr zu dem Ausweg von Umschreibungen, zu schiefen Ausdrücken und selbst ganzen Partieen, zu Flickwörtern und -Sätzen geführt, als das sonst in seinem Lustspiel-Dialog der Fall zu sein pflegt. Auch die Fabel ist nicht weit her. Wir haben es mit dem alten Motiv von „Défiance et Malice" zu tun, welches wieder durch eine Rätselpointe, diesmal in Form einer Legende vorgetragen, vertieft werden soll. Der Schatz, um den es sich handelt, ist natürlich ein junges Mädchen. Dieses spielt ihrem erzürnten Liebhaber, der sie wegen ihrer vermeintlichen Untreue verlassen hat, teils als geheimnisvolle Sängerin und Harfenspielerin, teils als Offizier verkleidet eine Komödie vor, in die sein Freund Lampe mit hineingezogen wird, der im ganzen Hause nach einem Schatz in seiner materiellsten Form sucht. Die Lösung ist zu schwach motiviert, um überraschen zu können, die gespielte Komödie zu breit angelegt und zu unwahrscheinlich, um die Spannung hervorzurufen, die Contessa meist auch für die einfachste Handlung zu erregen weiss. Die Charaktere der drei

[1]) Schriften IX. S. 157.

handelnden Personen zeigen keine bedeutenderen Züge auf, die von der Schablone abweichen. Adelbert ist der typische vornehme Liebhaber, Florinde die muntere gewandte Liebhaberin, die Schwester der Elisen und Karolinen. Lampe ist die übliche chargierte Figur, die hier zur Abwechslung, wie der Name schon zeigt, auf einen furchtsamen Ton gestimmt ist. Einige komische Situationen, die sich ergeben hätten, nützt Contessa nicht ganz aus. Wirklich lustspielhaft hätte der jetzt nur berichtete Vorgang, in dem Florinde dem Lampe als Geist und Ankündiger des Schatzes erscheint, wirken können. Die humoristischen Partieen sind weniger gelungen als früher — überhaupt zeugt das Stück von dem Ermatten, der Unlust, die der Verfasser bei der allzuflüchtigen Niederschrift verspürte. Vielleicht wäre das Stück nicht so verfehlt worden, hätte der Verfasser seinen Stoff auf zwei Akte verteilt, uns die ganze Anordnung der Komödie und die Erzählung der Vorgeschichte mit ansehen lassen, deren nachträgliche Erwähnung so unpassend und ungeschickt wie möglich ist.

Ungleich knapper und besser durchgearbeitet, im Aufbau sogar ausgezeichnet, ist das Lustspiel: „Ich bin meine Schwester“ (1820), für den „Almanach dramatischer Spiele“ für 1821 bestimmt. Allerdings mu dass seiner Quelle, dem besten Lustspiel des alten Saint-Foix „Julie“ (1746), ein grosser Teil des Lobes gezollt werden. Neue Züge bringt das Stück kaum. Hier finden wir wieder die fünffüssigen gereimten Jamben in die Alexandriner eingeschaltet, hier finden wir Contessa wieder bei Humor, hier finden wir allerdings auch wieder das alte Motiv der Liebesprobe. Aber statt des einen prüft die elegante junge Weltdame in diesem Stücke zwei Liebhaber. Hochberg der begünstigte, elegante, der nur nach ihrem Vermögen trachtet, wird zu leicht befunden, während Thalheim, der zurückgesetzte, aber sie bis zur Entsagung liebende die Prüfung besteht. Diese selbst erinnert stark an die entscheidende Wendung der „Minna von Barnhelm“, die vorgebliche Verarmung Minnas, ohne deren volle Wahrscheinlichkeit zu

teilen. Übrigens ist sie in dieser Form von Contessa aus seiner Quelle herübergenommen. Die beiden jungen Leute, die soeben nach langer Abwesenheit von der Armee zurückkommen, finden Rosalien in der Verkleidung ihrer Schwester, die bisher in klösterlicher Einsamkeit gelebt, jetzt aber als die Erstgeborene das ganze Vermögen besitzt, während Rosalie statt ihrer ins Kloster gegangen sei. Hochberg, kurz entschlossen, macht der vermeintlichen Mathilde einen Antrag, während Thalheim erklärt, Rosalie auch arm heimzuführen, ja sie den Klostermauern entreissen zu wollen. Ohne jede weitere Komplikation entpuppt sich die Verkleidete als Rosalie selbst und reicht dem verblüfften Thalheim die Hand, während Hochberg neben dem Schaden auch noch Spott erntet. Hier ist wieder alles gewandt, leicht und flüssig im Dialog, bei aller Einfachheit der Handlung doch nirgends ohne Geist und charakteristische Züge. Der Bau der Verse — die Quelle hat merkwürdigerweise Prosadialog — ist so behandelt, dass sie wenigstens nicht stören. Auch die Personen haben eine eingehende, jeden Charakter scharf hervorhebende Behandlung erfahren. Das Stück gehört wohl mit zu dem Besten und Klarsten, was wir überhaupt für Liebhaberbühnen — denn für eine solche ist auch dieses in erster Linie bestimmt — besitzen. Es ist leicht spielbar und dabei doch voll inneren Reichtums und poetischer Stimmung. Es steht in einer beträchtlichen Höhe über dem Durchschnitt der sonst in jenen Almanachpublikationen gebotenen Marktware oder dem Lustspielzeug, welches sonst die Bühnen erfüllte.

Am Schluss der Reihe der Lustspiele Contessas steht der umfangreiche Einakter „Das Quartettchen im Hause“, wohl das Munterste und Geschickteste fürs Theater, was wir von ihm haben. Es ist reicher, als das „Rätsel“, von persönlicheren Zügen und von gegenständlicherem humoristischem Effekt. Es ist das einzige Stück, welches alles Franzosentum verloren hat, damit auch vor allem den Alexandriner.

Wir kommen dafür wieder dem Besten von Schröder, von Iffland, von Kotzebue nahe — sind jedoch so in dem

Bannkreis Contessas, seines behaglichen und frischen Humors und seiner wirklich bezaubernden Grazie und Natürlichkeit, dass uns der Gedanke an solche Vorbilder kaum kommen mag. Wir werden wohl auch nicht danach zu suchen haben. Die verschiedenen hier zusammengefügten Motive sind eben in dieser Verbindung neu und das Eigentum Contessas.

Der Hofrat Wunder, ein tüchtiger Musikus in seinen Mussestunden, dessen Oper „Der Liebhaber nach dem Tode“ ihrer ersten Aufführung auf dem Theater der Hauptstadt entgegensieht — den Text hat sein Freund, der Kommerzienrat Adam, verfasst — hat schon lange den Wunsch gehegt, sein Quartettchen im Hause zu haben. Damit er „den alten Schulmeister drüben aus Staarleben nicht mehr braucht“, hat seine Nichte Cäcilie in der hauptstädtischen Pension die erste Violine lernen müssen, und der alte Herr hat die Absicht, die Nichte sogar aus dem Grunde zu heiraten, damit die erste Violine ihm nicht wieder entrissen wird. Denn er selbst spielt die zweite, seine Schwester — die auch unter dem Pseudonym „Siona“ in der Abendzeitung und im Almanach für das gesell. Vergnügen als Dichterin glänzt — meistert die Bratsche, den Basspart aber spielt mit ebenso viel Eifer wie Geschick und Takt der alte Daniel, „Haushofmeister, Kammerdiener, Musikdirektor, was du willst! Vor allen Dingen ein tüchtiger Esel; sonst aber ein kapitaler Kerl, treu wie Gold, und im höchsten Grade passioniert für die Musik. Wenn er erst einmal hinter seinem Basse in die Begeisterung kommt, so hält's schwer, ihn wieder zum Schweigen zu bringen. Er hört nicht gern eher auf, als bis er seine letzte Note über die Klinge hat springen lassen“. —

Jener Hofrat Adam nun, der Verfasser des „Liebhabers nach dem Tode“, aber auch sonst unter dem Pseudonym Angelo Mauro „der Welt nicht ganz unbekannt“, kommt auf Besuch zu seinem musikalischen Freunde und nimmt auf einem Umwege die Nichte aus der Residenz mit, um sich auf der Fahrt gehörig in sie zu verlieben. Aber sie hat dort ihr Herz an seinen Pflegesohn verschenkt, der Student und ein

trefflicher Violinspieler ist, während sie selbst, gegen den ausdrücklichen Befehl des Oheims, nicht die Violine erlernt, sie vielmehr in den Ofen gesteckt hat, da die entsetzlichen Töne, die sie aus dem Instrumente lockte, der ganzen Pension Kopfschmerzen machten und sie selbst zur Verzweiflung brachten.

Wie nun die Stunde herankommt, an der ein Quartett des Oheims gespielt werden soll, die erste Geige aber hinter einer spanischen Wand versteckt — aus Befangenheit, zum ersten Male vor Zuhörern zu spielen, — ihren Part so glänzend ausführt, dass der Hofrat vor Begeisterung die Wand fortschiebt und statt seiner Nichte den Neffen des Freundes findet, das ist mit einem ganz köstlichen Humor und mit allem Gefühl für die Erfordernisse der Bühne dargestellt. Unter den übrigen humoristischen Zügen des Stücks ist die Szene der Erwähnung wert, in der die beiden alten Herren, der Musiker und der Dichter, über den Vorrang ihrer Künste streiten und sich schliesslich darob erzürnen, obwohl der Hofrat zuvor erklärt: „Ihr Leute gebt euch nicht zufrieden, bis ihr nicht ausgemittelt habt, ob die Musik Frau Räthin schlechtweg, die Poesie aber etwa Frau Geheimräthin zu titulieren sey, und ihr gäbt den kleinen Finger drum, zu wissen, welche von den beiden sich wohl am meisten zum rothen Adlerorden dritter Klasse qualifizire."

Alles in allem, wir sehen wieder einmal in diesem Stück, welcher Humorist in Contessa gesteckt hat und durch widrige Umstände der deutschen Literatur verloren gegangen ist.

Gewisse Vorbilder für die in Musik und Poesie dilettierenden Hof- und Kommerzienräte, alten Jungfern und Kammerdiener finden wir ja in der Zeitliteratur nicht nur bei Hoffmann, dem Freunde des Komödienschreibers. Aber die ohne Zweifel beabsichtigte Satire hat eine durch und durch Contessasche Note. Die Stimmung, die über den Figuren liegt, ist in einem so behaglichen, anheimelnden, leisen und vornehmen Ton gehalten, der endliche Triumph der Dilettantenoper als ein so gemütliches und versöhnungsvolles Symbol des tieferen Gehaltes des Stücks dem Ganzen ange-

passt, die frischen Figuren von Pflegesohn und Nichte, die trotz Gesang- und Violinunterrichts so wenig von künstlerischen Anwandlungen haben, wie Siona, Angelo Mauro und der Hofrat neben ihrem „Künstlertum“ den gescheiten, wenn auch drolligen Menschen verleugnen — diese ganz behagliche Art lässt den satirischen Untergedanken mit geringerer Schärfe wirken, macht uns diese Menschen lieb und narrt umso leichter ein Publikum, dessen Schwächen es ihm selbst vorführt. — Contessa ist nicht der beissende Spötter, nicht der ungezogene Liebling der Grazien, — er zeigt sich hier und überall als der gescheite gutmütige, nachgiebige Schalk, der selbst gesteht: — Ich mache es ja auch nicht anders, als ihr dummen Leute, und es ist gut so. — Die Schellenpritsche zu schwingen, liegt ihm auch aus anderen Gründen, wie denen, die in seiner Anlage beruhen, fern. Sie gehen aus dem Briefe an Karl Schall vom 1. Februar 1818[1]) deutlich genug hervor. Er spricht sich hier über dessen satirisches Lustspiel „Die Theatersucht“ aus und meint dann: „Ich versichere Sie, mein herzliebster Freund, es hat mich sehr ergötzt! Aber sein Schicksal in Berlin hat mich nun gar nicht mehr in Verwunderung gesetzt. Sie haben ja die ganzen zahlreichen Mitglieder der zahlreichen Berliner Liebhabertheater, Sie haben ja die zahlreiche Sippschaft der Lords of the Mühlendamm geradezu mit der Faust ins Auge geschlagen! — . . . . Auch haben Sie die zwei grossen, aber doch sehr zarten Ohren desjenigen Theils des Publikums, der wohl gerne lachen möchte, wenn er nur nicht dabei das Maul verziehen dürfte und überhaupt hin und her schwankend gar nicht weiss, was er will — und das ist ein sehr grosser Theil! — durch manchen kecken und derben Drucker beleidigt, und endlich ist überhaupt das Berliner Publikum das aller infamste, was einem armen Schauspieldichter zu Theil werden kann, und wenn einer auf dem Berl. Theatro ein Stück hat aufführen lassen, und etwa noch das Vaterunser betet, so denkt er jedesmal gewiss bei dem delibera nos a malo an das werthe Berl. Publikum.“

[1]) Hoffmann, Findlinge S. 325 ff.

Rücksicht auf dieses „allerinfamste“ Übel hat der Verfasser des „Quartettchen im Hause“ ohne Not genommen; — als das Stück in Beckers Taschenbuch für 1826 erschien, war er bereits dahingegangen. Zu einer öffentlichen Aufführung dieses seines sicherlich bühnenwirksamsten Stücks ist es meines Wissens nicht gekommen. Die Liebhaberbühnen haben es bei der damals wie heute und stets notorischen Ungeschicklichkeit ihrer Leiter vielleicht wegen der Schwierigkeit des vorkommenden Quartetts beiseite gelegt. Doch ist gerade diese Schwierigkeit mit ganz vorzüglichem technischem Geschicke gelöst worden, und fällt bei einigermassen gewandter Anordnung der Musiker hinter und der Schauspieler auf der Bühne von selbst weg.

Der technische Aufbau ist überhaupt von grosser Gewandtheit; von der knappen Dienstbotenszene zu Anfang bis zu dem unaufdringlichen und wohlverteilten Ensemble des Schlusses ist es theatralisch wirksam und leicht spielbar; Auftreten und Abgänge sind motiviert und trotz der Länge des Einakters und der geringen Anzahl der Personen voll Mannigfaltigkeit und nirgends ohne Laune und Geist. Im Dialog würde man heute hie und da eine, durch die Benedix und Moser zu abgebrauchte und trivial wirkende Wendung streichen, so die Bezeichnung der Liebhaber durch Franziska mit Nummer eins, Nummer zwei und Nummer drei. Doch lassen sich eben bei der prosaischen Durchführung des Dialogs solche Kleinigkeiten auf diesem Wege sehr leicht ausmerzen. Im Kostüm der Zeit aufgeführt, dürfte das „Quartettchen im Hause“ noch heute nicht nur historisches Interesse beanspruchen, sondern eine unmittelbare Wirkung ausüben können.

Auf eine ähnliche, halb satirisch humoristische Note gestimmt, aber kaum mit dem gleichen Geschicke herausgebracht ist die erste Erzählung der Sellendorfer Zeit: „Die Schatzgräber“. 1819 geschrieben, erschien das Stück in dem für das nächste Jahr bestimmten „Rheinischen Taschenbuch“. Die Erzählung knüpft an Hoffmanns bekannte Berlinische Novelle „Ein Abenteuer dreier Freunde“ an und wird durch

die humoristische Fiktion eines offenen Briefes „An den Herrn Kammergerichtsrath Hoffmann in Berlin“ (Verfasser der Phantasiestücke in Callets Manier etc.) eingeleitet.

Der spiessbürgerlich überlegene Ton dieser gegen die phantastischen Regungen der Hoffmannschen Poesie gerichteten Tirade ist teilweise von ganz köstlichen Bemerkungen unterbrochen. Dass Hoffmann mit seiner Phantasie oder trotz seiner Phantasie es dennoch bis zum Kammergerichtsrat gebracht habe, gehöre unter die Dinge, über die sich der Vernünftige nie genug verwundern könnte u. a. m. In der Hauptsache spricht, nach einem kurzen Exkurs über einige Hoffmannsche Werke, der Briefschreiber seine Empörung über die oben genannte Erzählung aus: „Sagen Sie mir ums Himmelswillen, werther Freund, wie können Sie aus einem so einfachen Factum eine ganze Historie herausspinnen, an der nicht ein einziges oder vielmehr nur ein einziges wahres Wort ist? — . . . Wie können Sie diess wagen, da Sie wohl wissen müssen, dass noch ein Zeuge dieses Factums vorhanden, der nun alle Augenblicke auftreten und Sie vor der ganzen Welt zu Schanden machen kann? Oder haben Sie es etwa vergessen, dass ich im Thiergarten neben Ihnen sass, als das hübsche Mädchen von dem jungen Manne heimlich ein Briefchen erhielt und in den Busen schob, und als sie hernach beim verstohlenen Lesen so roth wurde, dass ihr die grossen Thränen in den schönen Augen perlten? Haben Sie es vergessen, dass wir uns Beide hernach in Vermuthungen erschöpften, was das zu bedeuten haben möchte? Haben Sie es vergessen, dass ich einige Zeit darauf Ihnen vertraute, wie ich den Vater des Mädchens und die ganze Familie kennen gelernt, und sogar bei ihm auf seinem alten Schlosse 14 Tage zu Besuch gewesen sey? Ich bitte Sie, was soll aus der Wahrheit und Glaubenswürdigkeit und somit aus der Würde der Geschichte werden, wenn sich jeder Schriftsteller solche Erdichtungen erlaubt?“ — Das einzig wahre Wort an der Geschichte ist nun, wie der Tatbestand, welchen er jetzt feststellt, lehrt, dies, dass der alte Herr wirklich Geheimrat Asling hiess; der Grund für die

Bestürzung des jungen Mädchens war nach Contessa kein anderer, als dass ihr Geliebter sein Ausbleiben ankündigte. —

Die Humoreske, die nun Contessa in ganz loser Anlehnung an diesen wohl wirklich von ihm und Hoffmann beobachteten Vorfall ausspinnt, sticht von dessen Erzählung, was ihre Frische, Färbung und unmittelbare Wirkung ebenso wie die Erfindung und den Aufbau betrifft, gar zu stark ab, als dass sie einen Vergleich mit derselben überhaupt wagen könnte. Ein solcher war ebensowenig beabsichtigt, wie ihr wahrer Zweck uns verdunkelt ist.

Ein reicher junger Mann, der die Tochter seines verschuldeten, altadligen Gutsnachbarn liebt, weiss, dass der Vater ihre Hand dem reichen Bewerber nicht gewähren will, da er ihr keine Mitgift geben kann. Begünstigt durch die vielen geheimen Gänge und Türen des Schlosses und auf den Glauben des Herrn von Scharneck an Alchymie, Geisterbannen und Schatzheben bauend, schafft er diesem einen Schatz von annäherndem Werte der Mitgift in das Schloss, spielt ihm die Anweisung zur Gewinnung in die Hände, und macht selbst den geheimnisvollen Geisterbanner. Amüsant und von einigem kulturgeschichtlichen Interesse sind die Schilderungen einiger Seiten des Berliner Lebens der Zeit Contessas.

Die Tendenz der Geschichte ist klar. Contessa bricht eine Lanze für die Poesie seines Freundes Hoffmann gegen antiromantische Kritiker und das gegnerische Publikum. So zeigt er denn eine Gespenstergeschichte der alten Art, wo sich zum Schluss alles ganz natürlich auflöst, die erschossenen Personen Wachsfiguren, die Spukgeister schwarze Pudel, Eulen und promenierende junge Damen in weissen Gewändern waren. Vielleicht ist auch mit Absicht die Geisterszene so matt ausgefallen. Der Gedanke entspricht dem des Hauffschen „Mann im Monde“ wie die Art der Anwendung des offenen Briefs der bekannten Kontroverspredigt dieses Romans. Da Hauff, wie wir wissen, die Werke Contessas gekannt haben muss, ist es nicht unmöglich, dass eine Anregung durch die Contessasche Humoreske hier mitspielt. Für den matten „Brief des Privat-

schreibers Jeremias Kätzlein an den Kgl. Kammergerichtsrat Hoffmann Ritter pp.“ von Weisspflog steht dies ausser Frage.

An diese Humoreske schloss sich im nächsten Jahre 1820 wieder eine Erzählung aus dem Riesengebirge an, wohl durch die in diesen Jahren geschriebenen Riesengebirgserzählungen Houwalds angeregt, die letzte, die Contessa vollendet hat. Sie erinnert durch gewisse Stimmungen an den „Schwarzen See“; das Motiv ist wie dort einer lokalen Überlieferung entnommen, es wird ebenso wie dort die alte Geschichte vorgetragen; die Heldin heisst ebenso Elisabeth und die Handlung geht in einem Försterhause vor sich. Aber es ist jedes wirkliche Eingreifen der Geisterwelt vermieden, und die Handlung spielt sich ungefähr im Jahre 1755 ab; der Aufbau und die Durchführung im einzelnen ist wieder musterhaft, die Erzählung von der weissen Rose am Festigenstein im Riesengebirge mit besonderem Bedacht in die Mitte des Ganzen gestellt und durch kein anderes Motiv verdunkelt. — Eine Tochter, deren inniggeliebter Vater über das Gebirg ins Ausland hat fliehen müssen, hört von der weissen Rose am Festigenstein, die alle Jahre in der Nacht vor dem Himmelfahrtstage blüht und deren Finder einen Wunsch an das Schicksal frei hat. Elisabeth macht sich nun auf, die Rose zu suchen, um sich den Vater zurückzuwünschen, und erleidet auf der Höhe des Gebirges im Schneetreiben den Tod. Die Leiche findet der Vater auf, der, um zu seiner Familie zurückzukehren, eben aus Böhmen über das Gebirge steigt. In Stimmung und Gehalt reiht sich diese kleine, rührende Erzählung den besten und eigensten Erzeugnissen Contessas an. Beckers Taschenbuch hat diese letzte Erzählung Contessas wie sein letztes Lustspiel dem Publikum mitgeteilt (1823).

Merkwürdig ist, dass Contessa das Bruchstück eines grösseren humoristischen Romans 1824 im Taschenbuch zum gesell. Vergnügen hat abdrucken lassen. Die beiden stark mit allerlei Exkursen und Motiven überhäuften „Blätter“, die Szenen aus dem Leben des wunderlichen Gutsbesitzers Balthasar geben, bringen nur Ansätze. Einige humoristische Szenen

erinnern an Einfälle Jean Pauls. Offenbar haben wir den Anfang einer grossen, nach dessen Muster gedachten Arbeit vor uns, die eine Satire auf die Theaterverhältnisse der Zeit, besonders auf den Auswuchs des Gastierens der grossen Schauspieler bringen sollte. Es scheint gleichsam ein Reiseroman durch die Theaterstädte Deutschlands geplant zu sein; Herr Balthasar will die Schröder sehen, die in Berlin gastiert, reist dorthin ab, kommt aber zu spät und verfolgt sie nun von Ort zu Ort. Nicht so glücklich ist der Gedanke, dass wir daneben die Herkunft und Schicksale eines zur Abwechslung einmal weiblichen Findlings erfahren sollen, der in Herrn Balthasars Haus erzogen wird. — Mit der Abfahrt der Reisegesellschaft bricht das Fragment ab. —

So wurde die Sellendorfer Musse doch fleissig benutzt, und Contessas Arbeiten kamen wie die Houwalds, bevor sie in die grosse Welt hinausflatterten, im Familienkreise zur Begutachtung. „Sobald einer der beiden Freunde eine Arbeit vollendet hatte“, so berichtet Houwald, „wurde deren Vorlesung für den Abend angesagt. Da erscholl denn von Mund zu Mund die Nachricht jubelnd durch das Haus: der Vater (das war Houwald) oder der Onkel (das war Contessa) werde heut etwas neues vorlesen! Die kleinen Kinder wurden zu Bette gebracht, und die Mutter mit den grösseren, der Hauslehrer und die Gouvernante versammelten sich im Kreise um den Dichter und empfingen mit offenen Herzen sein neues Werk. War die Vorlesung beendigt, dann wurde ohne Rückhalt geurtheilt, und selbst jedes Kind (!) war befugt sein Urtheil frei auszusprechen.“

Eine willkommene Abwechslung in die Sellendorfer Musse brachten kleinere und grössere Reisen.

Schon im Jahre 1817 wurde ein langgehegter Wunsch Contessas dadurch erfüllt, dass Houwald mit seiner Gattin einen Badeaufenthalt in Flinsberg nahm und es ihm vergönnt war, „den Freund selbst in seinem schönen Vaterlande einzuführen“.

In Flinsberg fand sich denn auch Christian Jakob Contessa ein, und man verlebte heitere Tage in dem schönen

Sudetenbade, an welchen auch die Kunst nicht ruhte. Zu einer Liebhaberaufführung schrieb Carl Wilhelm schnell ein dramatisches Sprichwort nieder: „Wer zuletzt lacht, lacht am besten“, bei dessen Aufführung der Verfasser auch selbst mitwirkte. Die kleine, in der Abendzeitung veröffentlichte Produktion,[1]) welche die humoristische Situation des Goetheschen Bürgergenerals in aktueller Form wiederholt, ist ganz belanglos. Die Abendzeitung merkt dabei an: Der obige kleine Scherz gab, lebendig dargestellt, einer fröhlichen Gesellschaft Gelegenheit zum Lachen, und macht keine andern Ansprüche, als vielleicht einer ähnlichen Gesellschaft einen gleichen Dienst zu leisten. Als „literarisches Werk“ kommt das „dramatisierte Sprüchwort“ demnach nicht in Betracht. Eine weitere Frucht zeitigte dieser Aufenthalt in Flinsberg in Houwalds im „Buch für Kinder gebildeter Stände“ veröffentlichten, umfangreichen Märchen: „Rübezahl und seine Schwestern“. Die dort geschilderten Vorgänge „haben sich“, wie der Verfasser an Fr. Kind schrieb,[2]) „so ziemlich unter uns zugetragen. Doktor Mispichel, also Rübezahl, soll Contessa selbst, der Rath Schnüffelberg dessen Bruder in Hirschberg seyn; die Rolle des Oberamtmanns Hirt aber habe ich mir selbst zugetheilt. Ich schrieb das Märchen in einer sehr heiteren Stimmung, während meines Badeaufenthaltes, um es meinen Kindern mitzubringen, und sowohl diesen als auch der dortigen Gesellschaft hat es manchen Spass gewährt.“

Christian Jakob schrieb einige schmeichelhafte, liebenswürdige Zeilen über das Märchen an den Verfasser.[2]) „Es hat Leben und Plastik und dramatische Kraft, der angenommene Charakter Rübezahls ist sehr wohl gehalten, und fast noch besser das Gnomel, welches überdem neu ist. Allerdings ist für den, der den Schlüssel zu den Anspielungen hat, das Interesse erhöht, aber auch ohne dies bleibt dessen genug übrig, das Ding zu dem ersten Kindermärchen zu machen, welches neuerlich geschrieben worden. Hätte ich einen Preis

[1]) Jahrgang 1817. No. 277. 278. 279.

[2]) Houwald, Werke 1. S. XVII.

zu decretieren, Sie würden ihn ohne Bedenken erhalten. — Empfehlen Sie mich der guten Frau Oberamtmännin Hirt.“

Carl Wilhelm rief, als Houwald es ihm vorlas, lachend aus: „Mensch! der Doktor Mispichel soll ich ja wohl sein! — Du hast mich übrigens gut getroffen.“

Es sind nun die drei so entstandenen Teile des endlos ausgesponnenen Märchens weder gleichwertig, noch ist der hübsche Gedanke, dass die beiden Heilquellen zu Warmbrunn und Flinsberg die Schwestern Rübezahls sind, glücklich durchgeführt. Man lässt es sich vielleicht noch gefallen, dass der Doktor Mispichel und Rübezahl ein und dieselbe Figur sind, wenn auch nach dem Vorgehen des „Doktor Schachtheimer“ dieser Gedanke nicht einmal neu und die Verschmelzung der beiden Seiten der Gestalt trotz dieses doch nahe liegenden Contessaschen und der nicht viel entfernteren Hoffmannschen Vorbilder durchaus nicht geglückt ist. Dass wir aber überdies noch drittens Contessa in diesem Rübezahl-Dr. Mispichel sehen sollen, ist doch wohl für grosse und kleine Kinder etwas zu viel verlangt. — Das „Gnomel“, in dem Contessas Söhnchen Carl „verewigt“ wird, ist eine eben so wenig überzeugend gestaltete Figur. Auch sonst wimmelt das Märchen trotz hübscher Züge — besonders der dritte Teil zeigt solche in Menge auf — von allzu gesuchten um jeden Preis phantastischen Episoden und recht zusammenhangslosen, meist nur dem Kenner des Riesengebirges einigermassen verständlichen Anspielungen. Die hohe Stellung, welche Christian Jakob ihm zuweisen will, gebührt also dem Märchen in keiner Weise.

Das Houwaldsche Ehepaar und Carl Wilhelm besuchten dann Christian Jakob in Hirschberg und unternahmen von hier aus eine grössere Gebirgswanderung, die sie bis nach Böhmen, nach Adersbach führte, wo sie wieder Aufenthalt nahmen. So vergingen zwei schöne Monate, von deren Genüssen man sich nur schwer trennte, um in die Sellendorfer Einsamkeit zurückzukehren.

Im Winter wurden dann einige Erzählungen für Houwalds Romantische Akkorde geschrieben. Im Mai vollendete

dieser sein zweites Trauerspiel: „Die Heimkehr“. Er sandte das Manuskript wie vorher die „Freistatt“ und ein Lustspiel an Theodor Hell, der in dieser Zeit Theatersekretär in Dresden war. Am 26. August 1818 fand die erste Aufführung des Stückes mit dem glänzendsten Erfolg statt. Ein dortiger alter Freund Houwalds, der Kriegsgerichtsrat Grahl lud den Dichter daher stürmisch zu einem Besuche in Dresden ein, der im Spätherbst, im Oktober, ausgeführt wurde. Contessa begleitete natürlich den Freund. Es mag ein eigenartiges Gefühl gewesen sein für die beiden Stubengenossen und „Theaterdirektoren“ vom Pädagogium in Halle, als am 22. Oktober auf der Dresdener Hofbühne „Die Heimkehr“ und „Der unterbrochene Schwätzer“ vor einem grossen Publikum einen gemeinsamen Erfolg errangen.

Böttiger schreibt am 7. November in der Abendzeitung: „Die heutige Vorstellung erfreute sich der Gegenwart der beiden Dichter mit wahrer Wechselwirkung auf Bühne und Publikum. Mögen sie, die Kunst und Freundschaft umschlingt, vereint noch viel Ausgezeichnetes schaffen, uns noch ähnliche, ja noch erwachsenere und grössere Geisteskinder vorführen, und noch oft, Freude spendend und empfangend, in unsrer Mitte erscheinen.“

Und an seinem sechsundsechzigsten Geburtstage schreibt der alte Kanzler Niemeyer an seine ehemaligen Schüler: „Ich denke heut besonders lebhaft an meine lieben vormaligen Zöglinge, die mir so manchesmal den Tag anstimmten, dass er nicht enden soll, ohne einem die werthesten und würdigsten Andenken der Liebe erneuert zu haben. Zwei Dichter und Dramatiker auf einer Stube — das beweist doch etwas vom Musenhauch, der uns hier umwehte.“

Man kann das Gefühl des Stolzes, welches Houwald bei seinen uns heute unerklärlichen Erfolgen beseelte, wohl verstehen. Für Contessas Person spricht es, wenn er selbst, trotz aller äusseren Anerkennung, sein Leben für ein im Grunde verfehltes ansah. So wurde denn der Freund, je länger er in unglaublicher Schnelligkeit produzierte, destomehr

aus dem in dichterischer Hinsicht Beschützten zum Beschützer. Hinfort kommt eigentlich, wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, im Grunde nur er als grosser Dichter in Betracht, während er Contessa in ganz richtiger und klarer Weise beurteilt. Zu dieser Beurteilung ist er jedoch sicherlich viel eher als durch seine durch Contessas eigene Erkenntnis gelangt, während es nicht ganz klar steht, wie dieser die dichterische Entwickelung des Freundes, soweit er sie übersehen konnte, beurteilte. So scheint Contessa Karl Schall gegenüber, dem er auf Houwalds Wunsch am 1. Februar 1818 die „Freistatt“ nnd die „Schulkameraden“ sendet, mit der Bitte, sie an das Breslauer Theater zu empfehlen, doch daran zu zweifeln, ob mit den Stücken „etwas zu machen sey“. Das Vertrauen auf eine spätere günstigere dichterische Entwickelung Houwalds, als es die seinige gewesen, wird Contessa beseelt haben, da er sich sonst kaum in dieser Weise für ihn ins Zeug gelegt hätte.

In das Jahr 1819 fällt eine neue Reise Carl Wilhelms nach Schlesien, wo er sich, wie er am 12. Dezember an Müllner schreibt, schlecht befunden und wenig oder garnichts getan habe. In Warmbrunn traf sich Carl Wilhelm mit E. Th. A. Hoffmann zu längerem Kuraufenthalt. In dem schlesischen Bade befanden sich noch Karl Schall und Karl Weisflog — auch Christian Jakob Contessa dürfte hie und da von Liebenthal herübergekommen sein. Weisflog schildert in seiner, den Houwaldschen und Contessaschen Riesengebirgsmärchen ungeschickt und äusserlich nachgebildeten Novelle „Der Denkzettel“ allerlei Episoden aus dieser Badezeit und gebärdet sich sehr wichtig, weil er von Hoffmann und Contessa zu ihren improvisierten „Serapionsabenden“ in der Warmbrunner Kurgalerie zugelassen wurde.

Auch die mancherlei Anregungen, welche die Hauptstadt seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Liebhabereien bot, konnte Carl Wilhelm zu wenig entbehren, und er war zu sehr auf den Rat der dortigen Ärzte angewiesen, als dass er nicht mindestens alljährlich einen Aufenthalt in Berlin genommen

hätte, der sich meist bis zu einem Monat ausdehnte. Er schrieb dann nur an Hitzig oder Caroline Bardua, diese mieteten ein Zimmer, und bald sass der Freund wie früher an seinem gewohnten Platz im Atelier oder unter den „Serapionsbrüdern".

Es war in dieser Zeit meist Caroline Barduas Malwerkstätte in der Jägerstrasse Nr. 23. Die Schülerin von Heinrich Meyer und Anton Graff, auf deren Haupt 10 Jahre zuvor die Augen Goethes mit Wohlgefallen geruht hatten, und die „besonders im Zirkel von Madam Schopenhauer" durch ihr munteres, frisches Wesen Heiterkeit und Sonne verbreitet hatte, hielt sich porträtierend, die Schwester Wilhelmine bei Zelter singend seit dem Februar 1819 in Berlin auf. Ein Bruder Louis arbeitete am Kammergericht, die Mutter führte den bescheidenen Hausstand. Caroline war in allen tonangebenden Berliner Kreisen gerne gesehen und fand viel Beschäftigung.

„Man erzählte in Berlin mit Staunen von dem unglaublichen Kommen und Gehen und Leben bei Barduas." In der Tat war es keine der politischen, militärischen, wissenschaftlichen, literarischen und musikalischen Grössen der Stadt, bei denen nicht die Schwestern, und die nicht bei ihnen verkehrten. Mit Hitzig war Caroline bald bekannt geworden, und dieser führte ihr seine Freunde zu. Unter diesen war Contessa bald der erklärte Freund des Hauses.

Caroline kam von Halle nach Berlin, aus einer Stadt, in der sie in glücklichen Tagen, besonders bei Niemeyers, Verkehr und Förderung erfahren hatte, und der gemeinsame Besitz dieses väterlichen Freundes und der Stadt Halle selbst, wo Contessa seine Jugend verbracht und die Geliebte gefunden hatte, gab manche Berührungspunkte. „Er kam fast täglich. Auch Houwald kam als Landsyndikus jetzt regelmässig zum Landtag in die Spektakelbude Berlin, wie er die Hauptstadt nannte, die beiden Freunde kamen dann zusammen. Wie schön das war, lässt sich kaum beschreiben . . . . . Das Bild, das Caroline von Contessa malte, bestimmte dieser seinem

Freunde Houwald. Bei den Sitzungen fand sich fast immer Besuch ein. Hitzig kam oft. Was in der Literatur neues erschienen war, wurde besprochen; besonders lebhaft unterhielt man sich über Walter Scott, dessen Romane damals, 1820—1821, das ganze Interesse der Lesewelt in Anspruch nahmen.“[1])

Aus Wilhelmine Barduas Tagebuch mögen noch einige auf Contessa bezügliche Partieen folgen. „Es war sehr angenehm mit ihm verkehren. Leider sollte er indessen bald kränklich werden und von da ab war er meist schlechter Laune, wenn auch immer geistreich. Sehr graziös waren seine Gelegenheitsverse. In Carolinens Stammbuch schrieb er: Maltest du mein Bildnis mir — Etwas hübscher als ich bin; Sagen's dir zum Dank dafür diese mageren Verslein hier, Dass ich treu ergeben Dir, Viel viel schlechter, als ich's bin. — 1822 am Morgen des 11. November, Carolines Geburtstag, kam von ihm, nebst einer grossen Düte köstlicher Jostyscher Bonbons, folgendes Gedicht:

Du willst ich soll mich mit Gedichten plagen?
Und wird das Sprechen mir in Prosa schon so schwer.
Bedenke doch: die Nachtigallen schlagen
Auf herbstlich kahler Flur nicht mehr!
Die schöne Zeit ist längst zu Grab getragen,
Wo einst in meines Sommers besten Tagen
Mein Garten auch voll Liederblumen stand.
Jetzt ist der Garten leer und statt der Blumen ragen
Kaum ein Paar Stäudchen Blumenkohl noch aus dem Sand!
Doch soll ich bloss in Reimen dir es sagen,
Was ich heut früh für dich in meinem Herzen fand:
Die treuste Freundschaft, wie ich selbst in wärmren Tagen,
Sie jemals für ein Menschenkind empfand,
Den innigen Wunsch — allein wozu mich länger plagen?
Wie ich es meine, ist dir doch wohl längst bekannt!
Mit Reimen, wie du siehst, kann ichs auch wohl noch wagen,
Sind sie auch eben nicht sehr süss und fein gewandt.
Die Süssigkeiten lass dir heut nur Andre sagen,
Ich habe davon nie erklecklichen Bestand.

[1]) Aus dem Jugendleben u. s. w. a. a. O. Contessa wird behandelt auf den SS. 234, 238, 253, 255, 259, 263.

Das musst' ich eben selbst dem guten Josty klagen:
Der ging mit Rat und That, wie beifolgt, mir zur Hand.
Contessa.

Caroline hatte ihren Spass daran, gute Freunde gelegentlich ein wenig zu necken: so neckte sie auch einmal den brummigen Contessa. Er war beim Hutmacher gewesen und hatte sich einen neuen, modernen Hut gekauft, in der Handlung aber bestellt, man solle ihn Jägerstrasse 23 abgeben. Er unterrichtete Caroline davon, bittend sie möge nur den Carton so lange bewahren, bis er ihn abhole. Der Carton kommt, Caroline nimmt den schönen, feinen Hut heraus und thut einen alten verwitterten, verkrümpelten weissen Castorhut hinein, bindet den Carton sorgsam wieder zu und übergibt ihn dem Freunde, als dieser bei seinem nächsten Besuch den Hut in Empfang nehmen will. Contessa öffnet die Schachtel und starrt sprachlos auf das schäbige Ding. Eine Ladung feuriger Verwünschungen gegen den unschuldigen Hutmacher ist im Losbrechen, als Carolines schwerverhaltenes Lachen ihm den Betrug entdeckt.

Es war recht schade um Contessa! Sein Muth war mit den Verfall seiner Gesundheit geknickt, doch sein Geist, wie schmollend immer, doch noch voll Grazie. Er brummte manchmal mit der ganzen Welt, und war ärgerlich, kratzbürstig, ungeduldig. Eines Morgens kam zu Carolinen eine Dame, die sehr lebhaft war und bald nach links, bald nach rechts im Atelier herumfuhr. Contessa sass in der Sophaecke. Er fühlte sich leidend, sprach nicht und sah bloss der unruhigen Dame zu. Caroline war von der Staffelei aufgestanden und hatte ihre Palette auf den Stuhl gelegt; sie malte an einem grösseren Bilde. Die Dame stellt sich zwischen den Stuhl und die Staffelei, das Bild zu betrachten. Contessa sitzt brummig da und sieht auf ein Haar, wie es kommen wird, sagt aber nichts. Die Dame ist ihm fremd; er findet ihr zappliges Wesen unausstehlich. Richtig! — Sie hat keine Acht auf die Palette und im Beschauen des Bildes setzt sie sich nieder, mit ihrem schönen Atlaspelz mitten in die Farben

hinein. Contessa gestand nachher, wie er das Unglück habe kommen sehen, wie er seinen boshaften Spass daran gehabt zu beobachten, ob seine Ahnung in Erfüllung gehen werde? —

So können Leiden den Menschen scheinbar um alle Gutmütigkeit bringen, denn Contessa war im Grunde doch ein liebenswürdiger, durchaus harmloser Charakter. Die Kratzbürste seiner Stimmung drückt sich eigentümlich in dem folgenden Briefe an die Schwester aus.

„Wie herzlich ich mich über den Empfang Ihrer Brieflein gefreut habe, wie tröstlich und erfreulich mir Ihre freundliche Theilnahme gewesen, wie dankbar ich Ihnen Beiden dafür bin — und doch wie faul rufen sie aus mich unterbrechend, dass ich noch immer nicht darauf geantwortet habe. — Nun ja, etwas Weniges von der beliebten Faulheit ist schon dermank, allein ich bin aber auch wieder recht ernstlich von einer neuen Staupe heimgesucht gewesen, die mir ein verruchter Schnupfen zurechtgekocht hatte, zu welchem mir aber doch verschiedenes, unvernünftiges Volk mit impertinenter Gesundheit, das eigentlich weiter keine Krankheit kennt, als die vom vielen Fressen herkommt, und deshalb immer nur Motion, Motion zurathen, wenn man auch nicht hundert Schritt gehen kann, ohne dass einem die Brust zerspringen will — zu welchem (Schnupfen nämlich) mir besagtes Volk freundlich gratuliert, welche Gratulation, samt andern guten Rathschlägen, ich oftmals gern mit einigen baaren aufrichtigen Ohrfeigen honoriert haben möchte. — Am Ende ward ich ungeduldig und wild und trieb mir den verruchten Koch mit Opodeldock aus dem Leibe. Nun ist mir wieder besser, u. s. w.“ —“

Mit Hoffmann sind die Schwestern Bardua erklärlicherweise in engere Berührung nicht gekommen. Dass Contessa ihn auf seinen kurzen Berliner Besuchen nie aufzusuchen verfehlte, dürften die Bemerkungen in den Rahmenerzählungen der „Serapionsbrüder“ genug beweisen. An seinem letzten Geburtstag war Contessa, wie Hitzig ausdrücklich angibt, nicht in Berlin und so der einzige der vertrauteren Freunde des Dichters, die den an seinen Lehnstuhl Gefesselten nicht um-

gaben. Mit Raupach ist Contessa 1824 durch Hitzig bekannt gemacht worden und schloss sich, wohl durch das vorwiegend theatralische Interesse beider veranlasst, enger an ihn an. Dass Chamisso, in Hitzigs Hause täglicher Gast, in diesen Jahren oft mit Contessa zusammengekommen sein muss, ist nicht anzuzweifeln.

Abgesehen von den Beschwerden, die ihm sein sich immer mehr verschlimmerndes Lungenübel bereitete, waren diese Besuche genussreiche Abwechslungen in dem Einerlei der Sellendorfer Tage. Besonders waren es die in diesen Jahren immer wachsenden Kunstsammlungen Berlins, welche das Interesse Contessas fesselten und ihm eine nie versiegende Quelle des Genusses wurden. Auch zu den Gründern der Hitzigschen Mittwochsgesellschaft ist Contessa zu zählen. Nur konnte er wegen seiner Kränklichkeit nicht regelmässig zu den Zusammenkünften erscheinen.

Inzwischen war der Ruhm Houwalds rasch und fast beängstigend gestiegen. Sein „Bild“ hatte besonders in Dresden, wo die Clique der Pseudoromantiker diesen ihren dramatischen Gefolgsmann am besten in Szene setzen konnte, einen fast beispiellosen Erfolg davongetragen. Der Leuchtturm wurde in einer Aufführung, mit der Houwald selbst unzufrieden war, beklatscht und mit Beifall überschüttet.

So war denn alles zu einem nochmaligen guten Empfang in Dresden vorbereitet, als Houwald dem Drängen seiner Gemeinde nachgab und, diesmal mit seinen beiden ältesten Söhnen, sich im April 1820 auf die Reise machte. Contessa, der bei den zu erwartenden Ovationen nicht fehlen durfte, folgte mit seinem Sohn Carl in einem zweiten Wagen. Das Reisetagebuch, welches Houwald führte, zeigt uns den Freund ganz an die zweite Stelle gerückt.[1]) Hie und da einmal eine Bemerkung, wie: „Die Nacht brachte Contessa mit Lesen, Fluchen und Wanzentodtschlagen zu.“ „Contessa wechselte rasch die Postpferde, um uns schon Mittag in Dresden bei Grahls anzumelden.“ „Contessa war meiner Meinung.“

[1]) Houwald, Werke 1. S. XXV. ff.

Christian Jakob Contessa war von Hirschberg herübergekommen, um die Dresdener Tage mit ihm zu verleben. Am 24. April wurde bei Grahl gemeinsam gegessen: „Es war ein frohes Mal“, merkt sich Houwald an. Theaterbesuche, ein Ausflug nach der Bastei zerstreuten die Freunde. Mit Houwald wurde, wie aus dem Tagebuch hervorgeht, eine wahre Verhimmelung getrieben. So hatten die ganz zurücktretenden Brüder Contessa Gelegenheit genug, die Freuden des seltenen Wiedersehens in aller Ruhe auszukosten. Auf einem Tee bei Kuhn, am 29. abends, wurden die Brüder Contessa Tieck vorgestellt. Hier mag Carl Wilhelms Persönlichkeit das günstige Urteil bestärkt haben, welches der romantische Altmeister aus seinen Werken gewonnen hatte.

Houwald erzählt: „Tieck las „Romeo und Julia“ vor. Die Vorlesung dauerte von 8 bis 11 Uhr. Das war für menschliche Natur zu viel; mehrere übermannte der Schlaf, mich auch. Tieck liest das Komische vortrefflich, das Tragische schlecht.“ — Eine missliche Sache bei der Vorlesung einer Tragödie, und den Eindrücken aller übrigen Zeugen diametral entgegengesetzt. Sollte ihn nicht die Anwesenheit von so vielen ihm wenig sympathischen Männern aus der Stimmung gebracht haben? Dazu brannte im Nebenzimmer eine alabasterne, als „Leuchtturm“ gestaltete Lampe. — Wir kennen Tiecks Urteil über das Stück und können uns den Eindruck, den die „zarte Aufmerksamkeit“ Kuhns auf ihn machen mochte, wohl denken. Auch bei einem Besuche bei Tiedge und der Recke, bei einem Festmahl in der Gesellschaft der Neuner, in dem Hell und Houwald gleich lobhudelnde und schlecht gereimte Ansprachen wechselten, stand dieser im Vordergrund des Interesses.

Carl Wilhelms leidender Zustand konnte dem älteren Bruder nicht entgehen, er pflegte auch selbst ja kein Hehl daraus zu machen. Seine trübe Stimmung wird trotz der äusseren Heiterkeit der Dresdener Tage deutlich genug hervorgetreten sein.

Auch Christian Jakob begann in diesen Jahren zu kränkeln. „Die beiden ihm liebsten Sinne“,[1]) schreibt sein Freund und Hausarzt Schmidt, „das Gesicht und das Gehör versagten ihm oft die regelmässigen Dienste, so dass er sich darüber beschwerte und zu Erleichterungsmitteln seine Zuflucht nahm. In seinem ganzen äusseren Wesen lag, besonders in den letzten Jahren, eine gewisse Abgeschiedenheit, so dass er denen, die ihn nicht näher kannten, unzugänglich schien, indess verschwand die Düsterheit bald, wenn man ihm näher trat und wurde gar nicht sichtbar, wenn sein Gemüt unter Freunden sich offenbarte.“ Nachdem er sein Geschäft aufgegeben hatte, hatte er sich fast ganz vom öffentlichen Leben zurückgezogen. Wenn er vollends an die bewegte schwärmerische Jugendzeit zurückdachte mit ihren hochgespannten Erwartungen und bittern Erfahrungen, so konnte er wohl schreiben: „Diese Zeit ist vorüber. Ihr Andenken ruht in meiner Seele. Glückliche Organisation des Menschen! Was unser Herz einst in seinen innersten Tiefen zerriss, füllt in der Erinnerung die Seele mit der Wonne der Wehmuth. Der Schmerz ist durchkämpft und die wenigen hellen Punkte aus jener Nacht der Leiden schimmern wie freundliche Sterne zu uns herüber!“

Die Gewohnheit, auf sein äusseres Leben als auf etwas Abgeschlossenes zurückzusehen, macht, dass auch seine literarischen Arbeiten ein immer mehr persönliches, subjektives Ansehen erhalten. Das zeigt sich besonders in seiner Lyrik, die Form und Mass aus der Schillerschen philosophischen Dichtung entlehnend, aber auch romantische Muster, besonders

[1]) Im Nekrolog.

die Form des Sonetts heranziehend, dem Gedankeninhalt nach vorwiegend Eigenes, Persönliches, Durchkämpftes bietet. Wenn wir aus jener Zeit lyrische Rückblicke auf die goldene Jugendzeit, die Schwärmerei mit den Jugendfreunden und den Preis der stillen Genügsamkeit im engen Heim und in der herrlichen Natur lesen, so erscheint uns dies wie ein Nachklang der Poesie Höltys, Overbecks. Und wir wissen, dass diese Stimmungen und ihr Ausdruck bei Contessa echt waren, aus dem Herzen kamen, und dass seine Lieder für seine Freunde, für die sie fast allein bestimmt waren, nicht den veralteten Eindruck machten, den ein grosses Publikum unweigerlich empfangen musste.[1])

„Die Freunde meiner Jugend hat der Tod oder das Verhängniss von mir getrennt. Möchten diese Lieder den Letzteren einen leisen Gruss bringen, und sie an eine schöne Vergangenheit erinnern. Kinder des flüchtigen Augenblicks haben sie ihren Zweck erreicht, wenn sich ein verwandtes Herz in ihnen freundlich angesprochen fühlt!“ —[2])

An einen grösseren Kreis von Lesern, als mit seiner Lyrik, wendet sich Chr. Contessa mit den erzählenden Arbeiten seiner Feder. Er hat auf diesem Gebiete denn auch Selbständigeres und für die Zeit Anerkennenswertes geleistet.

Unter den wenigen Arbeiten dieser Art sind es drei, die Novellen „Liddy und Gulhinda“, „Ruhn in Frieden alle Seelen“ und Jugendliebe“, welche eine in gewisser Beziehung aufsteigende Reihe bilden.

Inhaltlich sind es ganz konventionelle Liebesgeschichten, in höheren Gesellschaftskreisen spielend, wie er sie vorher schon bevorzugt hatte. Aber er sucht diese z. T. nach wahren Verhältnissen gestalteten Stoffe durch einen bewegten und bunten Hintergrund, besonders indem er die jüngst vergangenen historischen Ereignisse heranzieht, ebenso wie durch psycho-

[1]) Soweit die Lieder — was sehr vereinzelt der Fall ist — veröffentlicht wurden, erschienen sie in den Zeitschriften und Almanachen, an denen Carl Wilhelm Mitarbeiter war.

[2]) Gedichte S. III.

logische Motivierung zu heben. Es gelingt ihm nicht entfernt wie dem Bruder, hier etwas einheitlich Durchgeführtes hervorzubringen. Überall bleiben noch die unkünstlerischen Reste stehen, besonders was die Sprache anbetrifft, die, im allgemeinen klar und fliessend, sich an gewissen Seiten des Goetheschen Romanstils der „Wahlverwandtschaften“ und der „Unterhaltungen“ gebildet hat und neben einigem Geschraubten, das diesen Vorbildern entstammt, auch manches recht Hässliche aus seiner kaufmännischen Geschäftssprache einschmuggelt. So ist besonders auffällig die mit Vorliebe gebrauchte Anwendung des proklitisch eingefügten als in Relativ- und Interrogativsätzen (als wer, als welchen, als worüber, als wohin). Auch wird die künstlerische Ausgestaltung dieser Novellen durch reflektierende Abschweifungen des schriftstellernden Politikers und Kaufmanns unterbrochen und gestört. Diese Reflexionen sind das Wertvollste und Eigenartigste auch schon in diesen Erzählungen, die sonst inhaltlich wenig Interessantes bieten würden. „Liddy und Gulhinda“,[1]) eine bis auf die immerhin noch bessere Ausgestaltung der Sprache durchaus auf der Stufe der meisten Almanacherzählungen stehende Novelle, spielt zum grössten Teil in Indien und scheint aus Erinnerungen jener Zeit zu schöpfen, in welcher Contessa in Hamburg sich mit dem Leben überseeischer Kaufleute bekannt machen konnte. Sie führt die Erlebnisse zweier Liebespaare, die mit dem Tode der geliebten Frauen enden, vor. Die Zeitereignisse sind insofern hineingezogen, als die beiden Liebenden Vergessen in dem spanischen und amerikanischen Freiheitskampfe gegen Frankreich suchen.

„Ruhn in Frieden alle Seelen“[2]) schliesst sich stofflich unmittelbar an die Erzählungen des Verfassers in den Bänden „Dramatische Spiele und Erzählungen“ an. Er gibt hier wieder den Liebesroman eines Paars aus verschiedenen Ständen, zur Abwechslung mit unglücklichem Ausgang. Ganz wie in „Gift und Gegengift“ beteiligt sich der Held der Novelle an den

[1]) „Penelope“ für 1820. S. 185 ff.

[2]) Im Erzähler von Hundt—Radowsky.

Befreiungskriegen, wodurch dem Verfasser Gelegenheit gegeben wird, sich über diese grosse Zeit auszulassen. Übrigens gibt er selbst an: „Der Grund dieser Erzählung ist ein wirkliches Ereigniss und die Begebenheit nur insofern erdichtet, als es ein historischer Roman ist, dessen geschichtlicher Wahrheit der Verfasser auch moralische und psychologische Wahrscheinlichkeit zu geben strebt."

Eine dritte hieher gehörige Erzählung „Jugendliebe",[1]) „eine Zeichnung aus der wirklichen Welt", ist bemerkenswert durch die Art, mit der der Verfasser gesellschaftliche und besonders familiäre Verhältnisse der Zeit darstellt und glossiert. Aus der Zeitgeschichte ist die Teilnahme des Helden an den revolutionären Ereignissen in Südfrankreich eingefügt.

Diesen Erzählungen fügen sich einige unbedeutende Hervorbringungen grösseren Umfangs an; ein inhaltlich den Gesängen Ossians nachgebildetes, teils in rhythmisch bewegter oder nur sprachlich gehobener Prosa, teils in gebundenen Formen dargestelltes „ersisches" Gedicht „Melilcoma",[2]) in dem also noch einmal „Ryno die Harfe des Barden schlägt".

In einem 1823, aber ohne Jahreszahl zu Frankfurt erschienen Bändchen findet sich ferner die geschichtliche Zeichnung „Andronicus Comnenus", grösstenteils nach Gibbon gegeben.

Beide Arbeiten haben keinerlei Bedeutung. Bemerkenswert ist es nur, dass in der Vorrede der letztgenannten ein für die Zeit sehr kühner Ausspruch fällt; „Die Erfahrung hat gelehrt: dass nur Gesetz und Verfassung den Thron stützen und dass, was an willkührlicher Ausdehnung der königlichen Macht gewonnen wird, an Sicherheit und Festigkeit derselben verloren geht."

Ein Mann, der einen solchen Satz 1823 drucken und gar durch Sperrdruck hervorheben lassen konnte, ohne den Demagogenriechern zu verfallen, musste neben einem festen

[1]) Zusammen mit „Der Lustgarten im Riesengebirge" und „Andronicus Comnenus", Frankfurt 1823.

[2]) In Küffner und Biedenfeld, Feierstunden.

Rückgrat eine durch Verdienste ebenso gefestigte Stellung besitzen.

Diese politische Überzeugung Contessas zu propagieren sind wohl vor allen Dingen die beiden Werke bestimmt, die von dem literarischen Lebenswerk Christian Jakobs uns noch zu betrachten übrig bleiben, das Märchen aus der neuesten Zeit „Der Lustgarten im Riesengebirge“ und der „vortreffliche Roman“: „Der Freiherr und sein Neffe“.

Auf die Einkleidung dieser Tendenz ist ersichtlicherweise die grösste Sorgfalt verwandt worden.

Der „Lustgarten im Riesengebirge“ ist nach dem Muster von Houwalds „Rübezahl und seine Schwestern“ gebildet, wie die poetische Widmung an diesen offen darlegt. Ebenso klar stellt aber das holprige Sonett „an Ernst v. Houwald“, dass er nicht in dem „betretenen Geleise“ zu wandeln meine.

„Auf allen Fluren sind der Dichter Tritte,
Und tief im Eichenwald wie unter Buchen
Führt mancher Pfad in blumigen Gehägen,
Des Zieles Tempel stralt in Haines Mitte,
Und die das Schön' und Gut' und Wahre suchen,
Begegnen sich, auch von verschiedenen Wegen.“

Äusserlich ist dieser Weg, wie gesagt, kaum so sehr verschieden von den Houwaldschen Kindermärchen. Wie dort in Flinsberg, so lernt hier Rübezahl in Warmbrunn als der Professor Chrysoander eine Gesellschaft von Menschen kennen, die ihn anzieht. Auch die Episode einer wunderbaren Heilung eines armen Canzellisten durch eine Schwester Rübezahls fehlt nicht, „die in fast überirdischer Schönheit strahlte und in ihrer phantastischen Tracht dem guten Canzellisten beinahe wie das Ideal eines Donauweibchens vorkommen wollte, das er einmal auf dem Theater gesehen hatte“. Diese Gesellschaft macht nun, wie die bei Houwald, eine Reise auf das Riesengebirge, von dem Professor geführt, der in der engsten Sphäre seiner Macht, in dem „Rübezahls Lustgarten“ genannte Tal seine Absichten an jenen Ausflüglern durchführt,

die Guten belohnt und die Bösen bestraft, das Unheil verhütet und ein liebendes Paar vereinigt.

Im Auftreten Rübezahls, in der Art, wie sein Verkehr mit den Elementargeistern des Gebirgs, über die ihm unbegrenzte Macht zusteht, sich abspielt, ist das Vorbild seines Bruders, ist auch die Art Hoffmanns angewandt, aber ohne dass das Grauen erregt wird, welches bei diesem der Geisterspuk in den meisten Fällen einzuflössen pflegt. Zu der äusseren Gestalt Rübezahls ist, wie bei Houwald C. W. Contessa, scheinbar Hoffmann das Vorbild gewesen. Dieser hat ja im Sommer 1819 als Kurgast in Warmbrunn geweilt und dürfte in dem Kreis von Verehrern und schlesischen Dichtern, den er um sich vereinte, dort eine ähnliche Rolle gespielt haben, wie unter Christian Contessas Gestalten der Professor Chrysoander. „Es war solcher ein kleines trockenes Männlein von auffallender und sonderbarer Lebendigkeit, und ganz besonders war seine Physiognomie so wunderbar beweglich, dass niemand seine Gesichtszüge so recht bestimmt aufzufassen und dem Gedächtnis einzuprägen vermochte. — Oft handelte er so merkwürdige Dinge ab, dass er die allgemeine Aufmerksamkeit, nicht nur der Gelehrtesten sondern auch der Verständigsten erregte; aber dann legte er auch wieder einen so seltsamen Zwiespalt in die Possierlichkeit seiner Gebärden zu dem, was er sprach, dass es den Zuhörern unmöglich fiel, ernsthaft zu bleiben und sich des lauten Lachens zu enthalten“ u. s. f.

In der Kleidung ist er dagegen wieder nach dem Muster des Doktor Schachtheimer in Wilhelm Contessas „Gebirgsreise“ geschildert. „Der erdfarbene Rock vom feinsten Tuche, mit grossen schweren gelben Knöpfen, die seynwollende Kenner für Gold zu halten geneigt waren“, ist fast wörtlich von dort übernommen. Den „Jonathan“ vertritt hier der Diener des Professors, Puck, der fast in allen Zügen seinem Vorbild entspricht.

Diese Geistergestalten treten nun nicht, wie im Märchen Houwalds, unter gute, arme Kinder und Eltern, sondern, wie sich das „Märchen“ Contessas ausschliesslich an ein reifes

Publikum wendet, so ist denn auch sein Gestaltenkreis ein durchaus veränderter.

Graf Maiholm und der junge Hellmuth sind die Figuren, die Contessa zu seinem Sprachrohr macht. Beide sind etwas zu edel angelegt, während ihre Gegenspieler zu sehr grau in grau, auch zu wenig individuell charakterisiert werden. Auch Clotilde, die Geliebte Hellmuths, ist eine ganz einseitig gefärbte Gestalt.

Auf durchgreifende Charakterzeichnung kommt es dem Verfasser nicht an. Die Tendenz ist die Hauptsache.

Clotilde und Hellmuth passen nicht in diese Welt, weil sie ohne Falsch und Arg den Schlechten zu leicht zum Opfer fallen, daher rettet sie Rübezahl vor ihren Widersachern, der Tante Clotildens und dem „Kammerherrn", dem politischen Denunzianten, und ihrer Liebe, indem er ihnen in seiner Geisterwelt ein Asyl bietet, bis unsere Welt besser geworden.

Den in sich gefestigten Grafen Maiholm sendet er in die Welt: „Du bist der Mann Deiner Zeit; Deine Kraft und Dein Beyspiel soll thätig und lehrend auf ihre Gestaltung einwirken, und ihren Störungen mildernd begegnen, ob auch Dein edles Herz selbst darüber verbluten müsste."

Offen und ehrlich zeigt der Verfasser der vornehmen Gesellschaft seiner Zeit und den Behörden die Schäden dieser Zeit und die Fehler, welche sie begangen haben. Die Vorurteile des Kastengeistes, die Scheidung zwischen Adel und Bürgertum in der Gesellschaft werden den Zeitgenossen vorgeworfen. „Hätte man nicht hoffen sollen: durch den gemeinsam bestandenen Befreiungskrieg vom ausländischen Joche müsse diese Vereinigung (eben die zwischen Adel und dem gebildeten Bürgertum, wie sie im Befreiungskrieg bestanden hatte) noch wahrer und inniger werden? Kurzsichtiges und für die Zukunft blindes Menschengeschlecht! Es erfolgte gerade das Gegenteil. Der eine Teil glaubte durch die gemeinsame Anstrengung und Aufopferung auch Ansprüche auf gemeinsame Rechte erworben zu haben, als womit aber dem anderen keineswegs gedient war, noch seyn konnte." u. s. w.

So fällt denn manches mutige und mannhafte Wort; über den Nutzen und die Beschaffenheit eines Oberhauses von Pairs, über die Zensurschnüffelei.

Aber auch seinem Missfallen über die wirklichen Volksverführer und die Fanatiker der Zeit gibt der Verfasser durch Hellmuths Mund kräftigen Ausdruck: „Die Umtriebe dieser Menschen sind gewiss ebenso unvernünftig als sträflich; der Geist aber, aus welchem sie sprossen, ist der höchsten Beachtung werth. Was aber dieser Geist fordert, wie er behandelt werden will, um nicht nur unschädlich, sondern selbst wohlthätig zu werden, liegt so am Tage, dass es kaum einer Beachtung bedarf. — Man löse die gegebenen Versprechen, werde den wohlbegründeten Ansprüchen und Forderungen der Völker durch eine Ordnung der Dinge gerecht, welche einige Bürgschaft leistet, dass der Zustand des Elends und der Herabwürdigung, den wir, dem Himmel sey Dank! hinter uns haben, nicht wieder zurückkehren kann; stäupe die Volkslehrer, die Dolch und Aufruhr predigen, und nehme keine Notiz von unserer irregeleiteten Jugend, deren Kraftäusserung vor einigen Jahren gar nicht unangenehm war, und die auch jetzt nicht beunruhigen darf, wenn man sie nur zu verbrauchen weiss.“

Aber Contessa deckt nicht nur die Schäden auf, indem er laut ausspricht, was andere „wenigstens denken“, sondern gibt auch freimütig die Mittel zur Besserung: „Wollen muss man nur, was mit dem gegebenen Zustande der Zeit und des Ganzen in Übereinstimmung ist, oder sich doch in Übereinstimmung bringen lässt, ohne zerstörend im Einzelnen zu wirken, dadurch allein kann ohne Erschütterung zum Besten fortgeschritten werden.“

Ebenso aber wie er die „anarchistischen Tollheiten der Zeit“ geisselt, schont Contessa nicht die „aristokratisch royalistischen Ultras, die den unsinnigen Wahlspruch „Rückwärts!“ zu ihrer Losung genommen zu haben scheinen. Sie sind es, welche die Fürsten über ihr wahres Interesse, welches von dem wahren Interesse der Völker nie verschieden seyn kann, verblenden, und die Wogen der Zeit aufhalten wollen.“

Das Ideal eines wahren Adligen nach seinem Herzen stellt Contessa in dem „Freiherrn von Altenfels“ seines umfangreichen letzten Romans hin. Leider hat Contessa nicht den Mut gefunden oder es nicht für nötig gehalten, sein altes Ebenbürtigkeitsproblem einmal völlig konsequent zu lösen, einmal wirklich den jungen Adligen mit der bürgerlichen Halbfranzösin zu vermählen, wozu der alte Freiherr in der Tat schon seine Einwilligung gibt. Der junge Freiherr Gustav von Altenfels wünscht eine bürgerliche, junge Dame, die Schwester eines französischen Offiziers heimzuführen, und bittet seinen Oheim dazu um die Erlaubnis. Dieser sendet nach einer dem Sinne nach abschlägigen eine zweite Antwort ab, in der er den Neffen wegen seiner Härte förmlich um Verzeihung bittet. Diese trifft den aus Verzweiflung in die Einöde der Pyrenäen geflüchteten Gustav nicht mehr an. Aber in dieser Einsamkeit, die er in dem Landhause eines verbannten spanischen Staatsmannes verbringt, wird ihm durch die interessante Zeitgestalt eines freiheitlich-politischen Abenteuerers, Amerval, die Aufklärung zuteil, dass die Geschwister Thiéry die Enkel des Maire von Strassburg, Baron Dietrich, und Kinder eines elsässischen Freiherrn von Ordelfingen sind, die er, Amerval, als von der Mutter verschmähter Liebhaber, rettete und erziehen liess, als der Vater in den Stürmen der Revolution zugrunde gegangen war.

So ist denn das Problem nicht gelöst, sondern umgangen, und zwar auf einem alten, fast trivialen Wege.

Trotzdem dürfte dieser fast verschollene Roman Christian Contessas auch heute noch als ein interessantes Dokument der Zeit ebenso Beachtung verdienen, wie er in der Zeit selbst unter der Masse der Unterhaltungsliteratur seine besondere Stellung einnahm.

Wenn er auch äusserlich die alte Form des Reiseromans beibehielt, und es ist sogar eine Reise in das „mittägliche Frankreich“, die der junge Baron Gustav unternimmt, wenn auch die Sprache, im ganzen nach dem Vorbild Goethes gebildet, hie und da den künstlerischen Ton ausser acht lässt

und aus der Umgangssprache zuviel übernimmt, besonders auch zeitpolitische Kunstausdrücke, so werden diese Mängel durch die eigentümlichen Vorzüge des Romans wieder wett gemacht. Diese beruhen in seinem Gedankeninhalt, der die Ansichten aufgeklärter Gebildeter der Zeit (es sind die Jahre 1821—22) widerspiegelt, und zwar in einem Umfange, wie kein anderer Roman vor ihm. Man darf wohl nicht Anstand nehmen, ihn als den frühesten politischen Zeitroman des XIX. Jahrhunderts anzusehen, der den besonderen Wert hat, dass sein Autor eben noch ein Mann der alten Zeit ist, ein Mann, der aus dem 18. Jahrhundert in das neue herüberragt, ein Mann, der, zwar in kleinem Kreise, aber doch in seiner Art mit Energie und mit einigem Erfolg für die hier niedergelegten Ideen eingetreten war.

Im Gegensatz zu dem vorher besprochenen „Märchen“ sind es nicht die nackten Ansichten Contessas selbst, die er den Personen des Romans einfach in den Mund legt, sondern sie werden von verschiedenen Charakteren in verschiedener Brechung zurückgestrahlt. Diese Durchdringung der Tendenz und der Charakterzeichnung, die in jenem kürzeren Werke kaum angestrebt zu sein scheint, ist hier mit einem solchen Glück gelöst, dass die einheitliche künstlerische Wirkung nicht leidet.

In technischer Beziehung sind die reflektierenden Partieen ähnlich wie in den Tieckschen Novellen eingefügt, ähnlich wie in diesen spielt der Dialog eine weit übergeordnete Rolle und äusserlich geschieht nicht eben viel. Ob für den Roman, der doch wohl 1822 und 23 geschrieben ist, ein Einfluss dieser Novellen schon angenommen werden darf, ist sehr fraglich. Jedenfalls ist es nicht unmöglich, dass Contessa Stufe für Stufe sich selbst zu dieser Technik herangearbeitet hat. Eine aufsteigende Entwickelung ist in den früheren Novellen wohl zu verspüren. Aber im übrigen bedeutet gerade diese Seite der technischen Durcharbeitung bei Tieck ja nicht eben viel, und das Neue, was er bringt, liegt im ganzen wohl auf einem andern Gebiet. Im Gegenteil, welche Entwickelung ist noch etwa bis zum „Stechlin“ Fontanes zu durchlaufen, an

den ich unwillkürlich bei dem Contessaschen Roman denken musste! Der Contessasche Roman hat ein recht durchsichtiges Gefüge, dessen Klarheit allerdings nicht mit Inhaltlosigkeit gepaart ist. Im Gegenteil, dieser Mann hat etwas zu sagen, mag er sich nun über die ständische Repräsentationsform auslassen, die burschenhaftliche Bewegung besprechen, die Entwickelung und Auffrischung der Aristokratie durch neu zugeführte Kräfte begutachten, die Einrichtung der Landwehr preisen, seine Ansicht über Feudalaristokratie oder über reisende Engländer aussprechen.

In der Charakteristik ist die Person des alten Freiherrn am besten gelungen. Seine politischen Ideen und die Art, wie er sie vorbringt, erinnern allerdings an die gewisser Fontanescher Gestalten. Auch sein goldenes, leicht bestimmbares Herz muss da erwähnt werden. Sein ganz menschliches Grollen nach der Anfrage des Neffen und die folgende Reue ist überaus glücklich getroffen. Es ist bedauerlich, dass die Person nicht noch etwas mehr hervortritt.

Ein wenig den Magnetiseurgestalten Hoffmanns abgelauscht ist die des Amerval. Ist ihm ja doch auch äusserlich der Anschein einer gewissen übernatürlichen Gewalt verliehen. In der äusseren Gestaltung scheint Contessa Züge seines Jugendgenossen, des Euergetenpriesters Fessler verwertet zu haben. Einen ähnlichen Eindruck wie der von Amerval ausgehende, hat auch dessen Erscheinung gemacht. Die Andeutung Amervals, er wolle Carthäuser werden, macht diese Annahme fast zur Gewissheit. Fessler war ja Mönch, wenn auch Dominikaner. Die politischen Beziehungen und Verbindungen, die Amerval besonders in Frankreich und Spanien unterhält, sind in ein geheimnisvolles Dunkel gehüllt. Dass er überall, ohne allerdings völlig Fanatiker zu sein, sich den Revolutionen und Volksbefreiungen anschliesst, endlich an der griechischen Erhebung teilnimmt und den Pflegesohn zu sich beruft, um hier seine in den Napoleonischen Heere gemachten Erfahrungen zu verwerten, das stimmt allerdings wenig mit den unpolitischen, mehr moralischen Tendenzen Fesslers.

Ein grösserer Gestalter hätte unzweifelhaft von der Gegenüberstellung der beiden Figuren, des preussischen Feudalherrn und des politischen Abenteurers, einen umfangreicheren Gebrauch gemacht als Contessa, der nur kurz andeutet: „Nur mit Amervals zuweilen etwas sonderbar und schroff erscheinendem Wesen, und dem sardonischen Lächeln, das bei dem hochernsthaften Treiben der Menschen um seine Lippen schwebte, konnte sich der Freiherr nicht recht befreunden. Doch achtete er dessen Kenntnisse und Verstand, so wie die gleichsam wider den eigenen Willen hervorscheinende Rechtlichkeit in dem vielversuchten Lebenspilger, und es war zu verwundern, wie einig die beiden, einander im Alter gleichen Männer über Gegenstände wurden, in denen sie doch so verschieden dachten.“ Hier hätte sich allerdings der Verfasser weniger Beschränkung auferlegen müssen.

Die übrigen Gestalten, voran die Frauen Antonie und Emilie, der Bonapartist Thiery und der Burschenschafter und Freiheitskämpfer Gustav sind Muster von korrekt erzogenen und handelnden jungen Leuten, deren Schicksale, so breit sie uns auch erzählt werden, wenig interessieren.

Die Nebenfiguren, der Rittmeister von Schmidt, der gräfliche Schwindler, die Familie des spanischen Verbannten, haben überall eine individuelle, wenn auch knappe Zeichnung erhalten. Die beiden Töchter, besonders die schwermütige Serafina, erinnern an ähnliche Hoffmannsche Gestalten, in ihrer Nebeneinanderstellung auch ein wenig an die Agathe und das Ännchen des Kindschen Freischütztextes.

In dem nur hinter den Kulissen erscheinenden Kommerzienrat und Gutsbesitzer Müller hat Contessa z. T. eigene äussere Umstände festgehalten. „Herr Müller ist ein wohlerzogener, wohlunterrichteter, bescheidener Mann, und die reife, kluge Ansicht des Lebens, die in einem anderen vielleicht scharf erscheinen würde, ist in ihm durch natürliche Gutmütigkeit gemildert. Auch pflege ich seines Umgangs oft und gern, und helfe ihm treunachbarlich in seinen landwirtschaftlichen Verhältnissen, denn darin ist der gute Mann freilich

nicht fest zu Hause. Er verdiente wahrlich ein Edelmann zu sein u. s. w. Schade, dass Müller keine Kinder hat, denn auch seine Gattin ist eine sehr brave Frau. u. s. w.“

Vielleicht sind danach der Freiherr, vielleicht andere Figuren des Romans ebenso wie Amerval und Müller der Wirklichkeit nachgebildete Personen. Bei dem geringen erhaltenen Material lässt sich dies allerdings nicht entfernt behaupten, viel weniger nachweisen. Einige der Ortsnamen, z. B. Buchwald, das Gut von Emiliens Eltern, sind auch in der Umgebung von Contessas Heimatstadt zu finden.

Christian Jakob war, wie schon früher gezeigt wurde, seit längerer Zeit unter die Landwirte gegangen. Er hatte das säkularisierte Klostergut Liebenthal bei Greifenberg, unweit von Hirschberg, erstanden um dort seinen regelmässigen Sommeraufenthalt zu nehmen. Seine stille und freundliche Gattin lebte hier unter ihren Blumen, im steten Verkehr mit den frommen Klosterfrauen, in deren Obhut auch eine Pflegetochter erzogen wurde, ein der beschaulichen Andacht und dem Wohltun gewidmetes Leben. Der lebhafte Gatte liess sie gern gewähren, besonders in den für ihn so bewegten Kriegsjahren. Als erster gewählter Vorsteher der Stadtverordneten von Hirschberg, als städtischer Kommissär bei der Aushebung der Landwehr, als Direktor der Zuckerfabrik, als Schulvorsteher war er tätig und fand, besonders durch die Spendung grosser Summen für die Errichtung der Landwehr, auch bei der Regierung viele Anerkennung. Einen äusseren Beweis dafür erhielt er dadurch, dass er am 15. September 1814 zum Kgl. Kommerzienrat ernannt wurde.

Nach dieser anstrengenden Zeit, aus der er einige Kränklichkeit hinübernahm, zog er sich mehr und mehr aus der Öffentlichkeit zurück und lebte ein beschauliches, behagliches Leben in Hirschberg, in dessen Vorstadt er ein kleines Gartenhaus ausser dem alten Patrizierhaus am Markt besass, und in Liebenthal. Eine Reise nach Dresden, die er 1820 unternahm, wurde schon oben erwähnt. Im Jahre 1822 dürfte er in Berlin gewesen sein. Das Sonett „Am Grabmal der Kö-

nigin Luise“ (1822) kann nur hier entstanden sein. Während der Badezeit kam er oft nach Warmbrunn, wo C. W. L. Schmidt als Badearzt tätig war.

Wie es nach aussen scheint, hat dieser literarisch interessierte Mann ihm in den letzten Jahren am nächsten gestanden. Auch er war Mitglied des Zwölferkranzes geworden (1811), war Freimaurer und in seinen Mussestunden Dichter. Aus dem Befreiungskriege war er mit dem eisernen Kreuz geschmückt zurückgekehrt. Er wurde Christian Jakobs Hausarzt, Freund, und hat uns die einzige Nachricht über sein Leben und seine Persönlichkeit gegeben.

Der Zwölferkranz hatte sich immer mehr zu einer geselligen Institution gleichgesinnter gebildeter Männer herausgebildet, in der man unter „anständiger Frugalität“ tafelte und allerlei Kurzweil unter sonderbaren Zeremonien trieb. Contessa hat sich in diesem Kreis von angesehenen Männern, Beamten, Adligen, Gutsbesitzern, Geistlichen, Schulmännern und Ärzten gern und mit einem gewissen Freimut bewegt. „Das Herz, sass ihm seiner Natur nach häufiger auf der Zunge“, wird einmal gesagt. Zu den monatlichen Zusammenkünften wurden die zwölf Kränzler durch Ladebogen, wieder unter einem gewissen Zeremoniell, aufgefordert und jedem war es gestattet, auf diesem Ladebogen einige Einfälle niederzuschreiben. So finden sich denn auch von Schmidt und Contessa in dem Archiv der Gesellschaft allerlei mehr oder weniger ausgeführte Gelegenheitsgedichte und prosaische Schnurren, mit einem Pseudonym bezeichnet, welches aus einigen Buchstaben des Namens bestand.[1]) Contessa hiess Ca. Er war Herold und „Verfassungswart“ des Kranzes, also wohl seiner Vorliebe entsprechend Verfasser und Hüter des Zeremoniells. Die Tagungen geschahen in den Wohnungen der Kränzler, als dieser später mehr wurden, in der Warmbrunner Kur-Galerie, und wurden bis 1861 fortgesetzt.

Wohl durch Schmidts Eintritt wurde auch für das lite-

[1]) Die Warmbrunner Bibliothek bewahrt ein förmliches Archiv solcher Ladebogen.

rarische Bedürfnis der Kränzler reichlicher gesorgt, als bisher. Die, wie auch die Kranzgesellschaft überhaupt, in dem Contessaschen Märchen „Rübezahls Lustgarten“ erwähnte Zeitschrift „Anemone alpina Sudetica“ nach dem Teufelsbart, der Pflanze des Riesengebirgs, genannt, von Schmidt redigiert und als Manuskript für die 12 Kränzler gedruckt, wurde gegründet. Einige Hefte dieses zwanglos erscheinenden seltenen Privatdrucks bewahrt die Warmbrunner Bibliothek. Der Inhalt, meist von Schmidt bestritten, ragt nur wenig über geistreichere „Bierzeitungsbeiträge“ heraus. Einiges ist dabei Schmidt ganz wohl gelungen.

Eine besondere Gabe bescherte der „Herold“ Contessa seinen Kränzelbrüdern 1820 durch einen kleinen Privatdruck, der, in sehr netter Ausstattung noch in einem einzigen Exemplar auf der Warmbrunner Bibliothek vorhanden ist.

Die Aufschrift lautet:

Dem Kranz XII. Musis amicus.
Herausgegeben vom Schriftwart.
Sudetenstadt 1820.

Die wenigen Blätter enthalten in zierlichem Druck ein im Oktober 1809 entstandenes Gedicht in ottave rime, welches nach einer Anknüpfung an die winterliche Natur einen Hinweis auf den Winter im moralischen und politischen Europa gibt. Es fordert die Freunde auf, Vergessen in der Tafelrunde des Kränzels zu suchen:

„Drum lasset aus der Welt und Zeitung Stürmen
Zurück uns ziehen in die eigne Brust,
Und wenn die dunklen Wetter um uns thürmen,
Der Muse pflegen treu in stiller Lust,
Sie wird uns vor der Zeiten Irrung schirmen,
Sind wir uns selbst nur keiner Schuld bewusst
Und ruhig, an der Freundschaft sanften Händen
Sehn wir, wie sich die grossen Rätsel wenden.“

Dann fügt Schmidt eine weitere, im November 1818 geschriebene Strophe Contessas neu hinzu:

„So hab ich einst den jungen Kranz gesungen,
Der jetzt noch lustig grünt im Winterlicht —
Des Krieges Donner sind seitdem verklungen,
Doch blühn des Friedens Segenpalmen nicht.
Viel ist verfehlt und wenig ist gelungen,
Dort fiel ein Held, da stieg empor ein Wicht.
Doch wollen wir nicht greinen drob noch schelten,
Die Welt ist doch die beste aller Welten.“

Hier ist doch wohl die Unzufriedenheit des Dichters mit den auf dem Wiener Kongress geschaffenen politischen Zuständen deutlich ausgedrückt, die aus den grossen politischen Erzählungen undeutlich hervorgeht. Die immerhin resignierte Stimmung der Zeilen, wie weit entfernt ist sie von jener mutigen und bewussten Forderung besserer Zustände!

An diesen kleinen Privatdrucken für die Zwölfergesellschaft hatte sich Schmidt, wenn auch im kleinen Kreis, als Herausgeber versucht.

Zu der Veranstaltung eines für die Öffentlichkeit bestimmten wenn auch begrenzten Unternehmens wurde er wohl durch den regen Gedankenaustausch dieser Jahre mit Contessa bestimmt. Im Gegensatz zu der grossen Fülle der Taschenbücher und Almanache in andern Gebieten Deutschlands besass Schlesien noch kein derartiges Organ. Diesem Mangel abzuhelfen, war der Wunsch Schmidts, und da sich in Hirschberg neben dem mit Rat und Tat ihm zur Seite stehenden erfahrenen Freund der tüchtige Verleger und Begründer des vielgelesenen „Boten aus dem Riesengebirge“, C. W. J. Krahn, zur Übernahme des Verlags bereit erklärte, trat er 1824 mit dem ersten Jahrgang des „Schlesischen Taschenbuches“ an das Licht. Was Verleger und Herausgeber tun konnten, um diesem Büchlein ein originelles Gepräge zu geben, ward getan. Schon äusserlich präsentiert sich das Taschenbuch schmuck und geschmackvoll. Das Titelblatt und die eingelegten Kupfer zeigen Landschaften aus dem Riesengebirge, im ersten Jahrgang mit Ausnahme des Titels noch nicht voll geglückt, in den folgenden jedoch, aus Dresdener Werkstätten hervorgegangen, kleine Meisterwerke, welche dem

Almanach durchaus zur Zierde gereichen. Verdienstvoll, aber dem Unternehmer zum Verhängnis bestimmt war der Gedanke Schmidts, sich in der Auswahl der Beiträge nur auf solche Dichter zu beschränken, welche in Schlesien geboren oder doch ansässig seien. Der Umstand, dass dadurch die immer bereiten Stammschriftsteller der Almanache, deren periodische Wiederkehr die Abnehmer forderten, ausgeschlossen wurden, musste das Interesse für die Unternehmung ausserhalb wie innerhalb der grossen Provinz lähmen, oder es hätte Schmidt gelingen müssen, einen tüchtigen, beliebten Mitarbeiterkreis aus Schlesien zu gewinnen. Da jedoch die Weisflog und Contessa, die immerhin das grosse Publikum — Christian Jakob allerdings nur in sehr bedingtem Masse — anzuziehen vermochten, vor und während der Begründung starben (1822 und 1825), schieden auch diese beliebteren und weiter bekannten Mitarbeiter aus und liessen den Almanach den Tummelplatz des Dilettantismus der gesamten Provinz bleiben, als der er uns schon in den ersten drei Jahrgängen entgegentritt.

Der erste Jahrgang macht vollends den Eindruck, als sei er ausschliesslich aus dem engsten Freundeskreise Schmidts hervorgegangen. Neben entsetzlichen Reimereien von zwei gänzlich unbekannten Friedrich Legner und Franz Hombe, — aus des ersten Nachlass ist auch ein lokalpatriotisches Schauspiel in 3 Akten „Der Greifenstein“ mitgeteilt, der andere erscheint auch später noch mit Gedichten — enthält das Buch ausschliesslich Beiträge von Schmidt und einige Gedichte von Contessa. Des ersteren Erzählung „Das Ebenbild“ ist eine ganz abgeschwächte Nachahmung der pseudoromantisch-historischen Erzählungen Carl Wilhelm Contessas, daneben bringt er eine ganze Menge z. T. nicht übel geglückter Sonette, wie man ihm überhaupt ein gewisses Talent für Form und Ausdruck nicht absprechen kann. Der Zyklus „Sonettenspiel“ von Contessa und einigen Freunden, der sich auf jene Idaepisode bezieht, ist hier ebenfalls abgedruckt. Auch ein andern Orts erwähntes Sonett Carl Wilhelms, das sich darauf bezieht, fehlt nicht. Unter seinem Namen gibt Christian Jakob dann einige,

z. T. schon anderweitig mitgeteilte, z. T. in Erzählungen eingefügte unbedeutende Gedichte.

Auch die weiteren Jahrgänge enthalten neben einem „Schlesischen Gebirgsmährlein: das heimliche Thal", einer Rübezahlgeschichte, die im Hussitenkriege spielt und die Schicksale einer Försterfamilie im Riesengebirge schildert, die von dem Berggeist in einem einsamen Tal vor den Nachstellungen jener plündernden und mordenden Schwärmerscharen geborgen werden, in einigem an Houwalds „Jakob Thau" erinnernd, nur ganz belanglose Gedichte Christian Jakobs. Sonst erscheinen noch mit gewandten modernen Erzählungen Caroline Lessing, Weisflog mit einer nachgelassenen Schildbürger-Humoreske und einige sonst unbekannte Schriftsteller mit historischen und sagenhaften Erzählungen lokaler Färbung. Unter der grossen Anzahl der epischen und lyrischen Beiträge sind die Nachahmungen Schillerischer Lyrik der aus Militsch stammenden Agnes Franz, einer Dichterin, der wir in fast allen Taschenbüchern dieser Jahre begegnen, noch die lesbarsten. Schmidt selbst steuert fleissig bei. Ein langes, besonders langweiliges Epos in zwei Gesängen und ottave rime: „Die Fahrt aufs Riesengebirge" steht in den Taschenbüchern auf 1826 und 1827. Trotz der grossen Sorgfalt, die Schmidt auf die Ausstattung seines Unternehmens verwandte, und die der Verlagsbuchhandlung zum wenigsten ein recht gutes Zeugnis ausstellt, hob sich das Interesse für das Taschenbuch in der Folge nicht, umsomehr, da 1826 in Breslau, dem Mittelpunkt des geistigen Lebens der Provinz, in Brands Schles. Musenalmanach (9 Jahrgänge, Breslau 1826—35) ein Konkurrenzunternehmen erstand. Auch die materielle Hilfe Contessas fehlte, so dass das Taschenbuch mit dem 6. Jahrgang sein Erscheinen einstellen musste.

Längeren Bestand hatte eine allerdings ganz anders geartete Gründung der beiden Freunde. Am 29. Oktober 1824 wurde von 12 angesehenen Männern der Gegend die Loge „Zur heissen Quelle" in Warmbrunn gegründet, auf die Initiative des „alten Maurers" Contessa, „der schon in früherer

Zeit (1795—1797) den Hammer der Loge „Zu den drei Felsen“ (damals in Hirschberg, jetzt in Schmiedeberg) geführt hat, und zu dem wir volles Vertrauen haben“, wie es in dem Gesuch an das Bundesdirektorium um Aufnahme als Tochterloge hiess. „Weil dieser nun durch seine Verhältnisse abgehalten ist, die besondere beständige Leitung unserer Loge zu übernehmen, so haben wir doch gewünscht, uns des brüderlichen Rathes und der leitenden Theilnahme desselben zu versichern, indem wir denselben einhellig zum Ehrenmeister ernannt haben.“

Weyrich, dessen Darstellung der maurerischen Tätigkeit Contessas im Bundesblatt[1]) ich dies entnehmen darf, gibt ferner an, dass besondere Verhältnisse Contessa davon abhielten, den ersten Hammer zu übernehmen und ihn Schmidt zu überlassen. Er wolle nach aussenhin nicht mehr als Leiter einer Loge auftreten, nachdem besondere Verhältnisse seiner Hammerführung in der Loge „Zu den drei Felsen“ ein Ende bereitet hätten. Diese besonderen Verhältnisse sieht Weyrich in Contessas Teilnahme an der Euergeten- und Femgerichtsspielerei, denen er, wie nebenbei wiederholt sein mag, den indirekten Nutzen zuschreibt, dass durch das auf ihre Aufdeckung erfolgende königliche Edikt gegen die geheimen Gesellschaften vom 20. Oktober 1798 dem maurerischen Sektenwesen in Preussen ein Ende gemacht wurde. — Mir scheint, als ob es wohl auch Gründe der pietätvollen Rücksichtnahme gegen seine Gattin neben solchen ganz äusserlicher Art, zu weiter Entfernung von Warmbrunn, falls er in Liebenthal weilte, und seine zunehmende Kränklichkeit gewesen sein könnten, die ihn von der leitenden Stellung dieser Loge zurückhielten.[2])

Einem ehrenvollen Ruf, den eine grössere Gemeinschaft,

---

[1]) Manuskript für Brr Freimaurer. 1899 Heft 18. Berlin, 15. Oktober.

[2]) Die Loge wurde nach Hirschberg verlegt, wo sie noch heute blüht. — Im Liederbuch für die Loge zur heissen Quelle im Oriente von Warmbrunn; als Manuskript; 1824; befinden sich eine ganze Anzahl Contessascher Lieder.

seine Hirschberger Mitbürger, an ihn richteten, entzog sich Contessa dagegen nicht. Sie übertrugen ihm 1825 ihre Vertretung und Virilstimme auf dem Landtag der schlesischen Provinzialstände, ein ehrenvolles Amt, dass er denn auch annahm und auf das er sich mit allem Eifer vorbereitete. Mitten in dieser Tätigkeit traf ihn die Botschaft vom Tode seines Bruders.

„Alle Pläne des Lebens schienen zerstört, so gramvoll wurde das Gemüt des älteren Bruders ergriffen", schreibt Schmidt, und fügt zum Beweis dessen Todesanzeige bei:[1])

„Wer unsre Verhältnisse kannte, wer es weiss, dass wir nicht nur Brüder, sondern auch Freunde in dem innigsten Sinne des Wortes waren, wird meinen Verlust und meinen Schmerz ahnen."

An Houwald schreibt er folgende Zeilen:[2])

„Ihr Brief war ein wahrer Balsam für mein verwundetes und an der Menschheit fast verzweifelndes Herz, denn er gibt einen schönen Beweis dafür, das es noch wahre treue Freundschaft unter dem Monde gibt. Ihr eigenes Bewusstsein wird Sie dafür belohnen, was Sie im Andenken Ihres Jugendfreundes an seinen Knaben thun. Ich stecke im Bade zu Warmbrunn, mehr um mich zu zwingen, unter Menschen zu seyn, als dass ich grossen Erfolg von dem Bade für die Verlängerung meines Lebens erwartete, das, wie ich nicht leugnen will, mir zwar noch lieb ist, aber einen grossen Theil seines Werths mit meinem brüderlichen Freunde unwiederbringlich verloren hat. Ich muss nun so manches in mich verschliessen, weil mich niemand so versteht und verstehen kann als Er, der mit mir unter Einem Herzen lag und, bei vieler Verschiedenheit, dennoch auch wieder so gleichartig mit mir geistig organisiert war."

Dem Bruder und dem Freunde Houwald hatte Carl Wilhelm Contessa sterbend die Sorge für seinen Sohn Carl ans Herz gelegt. Christian Jakob reiste daher im Juli zu

[1]) Bote aus dem Riesengebirge 1825 Nr. 23.

[2]) Houwald, Werke 1. S. LIV.

Houwald nach Neuhaus bei Lübben, um bei der Ordnung des Nachlasses zugegen zu sein.

Houwald hatte im Jahre 1822 auch Sellendorf verkaufen müssen, und war nach Neuhaus gezogen, um den Sitz seiner Amtstätigkeit Lübben — er war 1821 von den Ständen der Nieder-Lausitz zum Landsyndikus ernannt worden — näher zu sein. Contessa trennte sich schwer von seinem „lieben, einsamen Sellendorf", begleitete jedoch den Freund an den neuen Wohnsitz. Hier verschlimmerte sich sein Brustübel immer mehr, besonders im Winter 1823, was ihn trotzdem nicht abhielt, an der Aufführung des „Kleinen Freischütz" teilzunehmen, einer Bearbeitung der Oper für Kinder, die Frau von Houwald zur Feier des Geburtstags ihres Gatten veranstaltete. Nicht nur dass er das Theater malte und einen Prolog verfasste,[1]) sondern er übernahm auch selbst die Rolle des Samiel, der, dem Invaliden der Apelschen Novelle mehr entsprechend als die Gestalt der Oper, in der Person eines alten geheimnisvollen Vogelstellers auftrat.

Im Frühjahr 1824 sollte sein Sohn auf eine öffentliche Schule gesandt werden. Natürlich wählte er sein altes Pädagogium. Der Zustand seiner Gesundheit gönnte ihm noch die Freude, dass er ihn selbst nach Halle geleiten durfte. Hier gab es mit Niemeyer und den Seinen ein frohes und erwärmendes Wiedersehen. Die Trennung von dem Liebling fiel Contessa sehr schwer und machte sich in einer trüben Stimmung bemerkbar, die auch der Anschluss an einen in Lübben neu gewonnenen Freund, den Landessteuerkommissar Mothes, und der Besuch eines benachbarten, neu eröffneten Bades nicht ganz verscheuchten, trotz der Abwechslung, welche ein improvisiertes Theater bot, bei dem er die Stelle des „Dramaturgen" übernahm. Doch schrieb er hier die launige „Getreue Darlegung des Bühnen-Zustandes in dem neuentstandenen Heilbade zu L. von dem hierzu eigens berufenen Dramaturgen C. W. Contessa" nieder, mit deren Mitteilung

[1]) Schriften, IX. S. 210.

Houwald seine „Sämtlichen Schriften“ beschliesst.[1]) „Es war dies fast das letzte Aufblitzen seines von einem siechen Körper schwer niedergebeugten Geistes“, merkt sich Houwald in seinem Material zur Biographie des Freundes an.

Im Oktober dieses Jahres begaben die Freunde Houwald und Contessa sich nach Berlin, jener, um an den Beratungen des Provinziallandtages teilzunehmen, Contessa, um die dortigen Ärzte zu konsultieren. Gräfe unternahm seine Behandlung mit einer durchgreifenden Kur, deren Erfolg nicht auszubleiben schien, so dass er sich im Frühjahr zu einer Reise nach Neuhaus gestärkt fühlte.

Am 13. März schrieb er an Houwald:[2])

„Mein Entschluss ist, zu Ende dieses Monats nach Neuhaus zurückzukehren, wenn aber diese herrliche Frühlingswitterung mit diesem verruchten Nordostwind, der mir recht ins innerste Leben schneidet, am Ende des Monats noch anhält, so komme ich freilich noch nicht. — Das war, in Deinem vorletzten Briefe, zu zeitig gekräht, mein Frühlingshahn, vom kommenden Lenze! Ich vermuthe, der wird uns ziemlich lange warten lassen auf seine Ankunft. Vale fave! Ich schreibe Dir bald wieder und bestimme womöglich meine allerhöchste Ankunft in Neuhaus.“

Trotz der Abmahnung der Ärzte, die Kur zu unterbrechen, und trotzdem man ihm vorhielt, dass ein neu hinzugetretenes Übel ununterbrochene Aufsicht nötig mache, machte er sich im März 1825 zu Houwald auf.

Vielleicht war es nur der Wunsch, den Freund vor seinem Ende, dessen Nahen er fühlte, noch einmal zu sehen. Hatte er doch einem jungen Freund, der sich in Mexiko niederliess, in diesen Tagen die Zeilen niedergeschrieben, die uns Hitzig mitteilt:

Du gehst nach Mexiko, ich bald ins andre Land,
Nach dem wir alle ziehn und es nicht kennen.
Wir wollens Eldorado nennen! —
Zum Abschied reich ich Dir zum letzten Mal die Hand.

---

[1]) Schriften, XI. S. 216.

[2]) Houwald, Werke. S. LIII.

Houwald hatte, wie er Hitzig mitteilt, „um dem armen kranken Freund eine rechte Herzensfreude zu bereiten, zu den Osterferien Contessas Sohn von Halle nach Neuhaus kommen lassen, den Vater davon benachrichtigt und ihn zugleich herzlich gebeten, nicht böse zu sein, dass er hinter seinem Rücken so eigenmächtig und ohne seine Erlaubnis verfahren sei, und über den Sohn verfügt habe." —

Contessa kam nach Neuhaus, fand dort seinen Carl und wurde mit offenen Armen und treuer Liebe empfangen; aber er konnte nur 3 Wochen dort verweilen und wusste den trauernden Freund selbst zu überzeugen, dass nur noch in Berlin Rettung für ihn zu hoffen sei, und dass sie sich deshalb wieder trennen müssten. Am 19. April reiste Contessa von Neuhaus wieder ab und — auf immer. — Als der Wagen angespannt war und Houwald auf des Freundes Zimmer ging, um banger Ahnung voll ohne Zeugen Abschied von ihm zu nehmen, reichte er ihm wehmütig freundlich die Hand und sagte:

„Lebe wohl, mein Alter! wir sehen uns gewiss wieder; im schlimmsten Falle lasse ich Dich zu mir berufen, denn ich habe Dir nichts zu sagen, Du verstehst mich ja, und weisst selbst schon alles! also, zu sagen habe ich Dir nichts, aber sehen muss ich Dich noch einmal."

So gut wurde es ihm nicht mehr. Es war ein Abschied auf ewig von Freund und Sohn.

In Berlin war es Hitzig, der sich vor allen Dingen des Freundes annahm. Im Gräfeschen Klinikum in der Ziegelstrasse zwangen ihn Schwäche und Schmerz auf ein Krankenlager, welches er nicht mehr verlassen sollte. Liessen die Schmerzen einmal nach, so verkürzten ihm die geliebten Bücher die Zeit.

An seinen Verleger und Buchhändler Dümmler kritzelte er auf seinem „Jammerlager" die Zeilen auf einen Zettel:[1])

„Wenn Herr Dümmler etwa ein interessantes Buch auf ein paar Tage missen könnte und einige Barmherzigkeit gegen

[1]) Im Besitz der Literatur-Archiv-Gesellschaft in Berlin.

einen kranken Menschen hätte und es ihm schickte, so würde ihm sehr dankbar sein

sein ergebenster C. W. Contessa.

Meine Wohnung ist im Gräfeschen Klinikum.

— Nur keine Gedichte!

Unter den Linden Nr. 19.

Dümmlersche Buchhandlung."

Und an Houwald schrieb er am 22. Mai:[1])

„Mein geliebter alter Ernst!

Du musst meinen letzten Brief gar nicht recht beachtet haben, da Du meinem erbärmlichen Leichnam noch so allerliebste Sachen zutraust, als da sind Komödiengehen, Tagebücherhalten und endlich gar Lustreisen nach Neuhaus. Ach, mein Kind, ich stehe gar nicht mehr von meinem Sopha auf und würde gewiss kaum hundert Schritte auf der Strasse gehen können. Sind alle gesund und vergnügt zum schönen Pfingstfeste? Für mich ist es umsonst gekommen."

„Als kurz vor seinem Ende gewaltige Gewitter über Berlin hinaufgezogen waren," berichtet Hitzig, „und der Freund allein an seinem Jammerlager sass, über das die blauen Blitze hinzuckten, seufzte der Kranke still: „Du lieber, milder, gütiger Himmel, hast du denn keinen Strahl für mich!" Er sah, wie dies den Freund erschütterte und fügte hinzu: „Können Sie mir denn etwas anderes wünschen in dem Zustande, in welchem ich mich befinde? Mit dieser Welt bin ich fertig und mit jener auch, so gut ich es vermag." —

Kurz darauf verschied er, am 2. Juni 1825. Auf dem St. Hedwigskirchhofe in der Invalidenstrasse, nicht weit entfernt von Contessas letzter irdischer Wohnung, wurde ihm durch die Berliner Freunde und Houwald das Grab bereitet. Ein einfacher Denkstein trug die Worte:

„Hier ruht Carl Wilhelm Salice Contessa, geboren zu Hirschberg in Schlesien am 19. August 1777, gestorben zu Berlin am 2. Juni 1825.

[1]) Houwald, Werke S. LIII.

„Als Freund den Freunden, als Mensch allen, die ihn kannten, als Dichter dem ganzen Deutschland theuer und unvergesslich!“

Auch Christian Jakob hatte in dem oben mitgeteilten Briefe aus Warmbrunn, wie in einem früheren, vom 1. Juni, also am Tage vor dem Tode seines Bruders an Houwald geschriebenen Briefe, Todesahnungen kund gegeben.

Er kehrte von jener Reise nach Neuhaus am 31. August nach Liebenthal zurück. Am 3. September erkrankte er plötzlich infolge einer Erkältung, die er sich noch auf der Reise zugezogen hatte, an Fieber und Blasenkrämpfen. Der rasch aus Warmbrunn herbeigerufene Schmidt suchte mit allen Mitteln den Freund zu retten und hatte sich wieder nach Warmbrunn begeben, als er am 11. wiederholt gerufen wurde. Er fand einen Sterbenden.

Besonders trat in diesen letzten Stunden die Dankbarkeit Christian Jakobs gegen die Gattin für ihre treue Pflege hervor. „Die gute Frau, wie sie alles tut“, sagte er mehr als einmal zu dem Freund, in dessen Armen er dann verschied, und der ihm die Augen zudrückte.

Chr. J. Contessa wurde auf dem stillen katholischen Friedhof zu Kloster Liebenthal beigesetzt. Hart an der Mauer erhebt sich das ragende Grabgewölbe, unter dem auch seine Gattin, die ihm schon nach einem Jahre (4. November 1826) nachfolgte, gebettet wurde.

Die Familie Contessa starb im Mannesstamm mit Carl Wilhelm Contessas Sohn Carl aus, der preussischer Offizier wurde und später als Landrat den Kreis Namslau in Schlesien verwaltete.

Schlussbemerkung.

Es war meine Aufgabe, das Leben der Brüder Contessa darzustellen, ihre Werke historisch einzureihen und ihren Zusammenhang mit der Literatur der Zeit aufzuzeigen. Ich bin am Ende dieser Aufgabe angelangt. Es erübrigt sich nun die Frage nach dem Gewinn dieser Untersuchung. Er ist, wie man schon zu Anfang vermuten konnte, nichts weniger als überraschend. — Zwei Unterhaltungsschriftsteller, von deren Werken kaum eins[1]) auf unsere Zeit gekommen ist, von denen kein einziges auch nur den Schein des Lebens hat, sind uns bekannt worden.

Trotzdem war, wie der Freund und Zeitgenosse Hitzig es sehr wohl erkannte, die Gestalt Contessas des jüngeren im Kreise der Schriftsteller seiner Zeit eine besondere. Das vornehm gemessene, durch und durch bescheidene Wesen des hageren, schwarzen Mannes mit der Drahtbrille, hinter deren grossen Gläsern seltsam zutrauliche und schalkhafte Augen hervorblitzten,[2]) stach merkwürdig ab von jenen prätentiösen Salonpoeten der Dresdener Pseudoromantik und der Berliner ästhetischen Tees. Ein unverkennbar ursprünglicher Beruf zum literarischen Schaffen war hier, fast schon im Keim, verkümmert worden. Die wenigen Früchte seiner Tätigkeit sind jedoch — ein Unterschied von den ihrer Zeit gepriesenen Arbeiten des Dresdener Liederkreises, der Weisflog und Schall und so vieler anderer Winkelpoeten — trotz aller alt-

[1]) Wenn wir das „Rätsel" C. W. Contessas, welches in Reclams Universal-Bibliothek Nr. 572 erschienen ist, ausnehmen dürfen.

[2]) Wie der Stich von Bolte nach einem Gemälde Krügers, der die Ausgabe seiner sämtlichen Schriften schmückt, zeigt.

modischen Züge gut lesbar und können für einige Stunden einen eigenartigen Genuss gewähren. Sie vermitteln den Eindruck einer feinen, fast graziösen und doch phantastisch angelegten Individualität, die durch Anregungen der Zeit in falsche Bahnen gelenkt worden ist. Die Vorbilder, an die C. W. Contessa sich mit seinen Werken anschliesst, gehören zu den stolzesten Namen dieser Literaturepoche. Und merkwürdig — die Punkte, von denen er ausging, sind gerade solche Arbeiten dieser Grössen, die ihre Namen nie auf unsere Zeit gebracht hätten. Eine kaum ernst zu nehmende, ganz nebensächliche und im Gedanken verfehlte Anregung Goethes führte zu C. W. Contessas Lustspielen, eine allgemein in der Luft liegende Strömung zu seinen phantastisch-historischen Novellen, die noch heute wohl in der Literaturgeschichte ihr bescheidenes Plätzchen behaupten würden, wenn nicht die erdrückende, bizarre und schroffe Individualität Hoffmanns diese seltsam verwischten, ängstlich-pedantischen „Spiegelbilder“ Contessas durch ihre eigenen im Ursprung ihnen verwandten, Raketen und Feuerkugeln ähnlichen Produktionen verdunkelt hätte. Die geringe Anzahl von Tönen, die Contessa dem jüngeren zur Verfügung stehen, entspricht seiner ganzen pedantischen Art.

Anders tritt uns der Bruder Christian Jakob entgegen. Der rastlos tätige Geist dieses Mannes, der der untersetzten, beweglichen Gestalt entsprach, konnte weder zu einer abgeschlossenen einheitlichen Bildung noch zu einer geregelten literarischen Tätigkeit und dadurch zu reifen Früchten gelangen. Die Musse fehlte dem beweglichen Dilettanten, um mehr als Dilettant sein zu können. Sentimentale Romane und Ritterdramen, historische Schauspiele und romantisch-phantastische Märchen, Bardengebrüll und Gedankenlyrik in seinen Werken, Humor und Ernst, Krämergeist und industrielle Gründergabe, politischer Weitblick und vage Schwärmerei, idyllisch elegische Bescheidung und glühende Sinnlichkeit treten im Leben dieses Prototyps eines literarischen Dilettanten in interessanter Mischung hervor.

Zwei Beispiele dafür, dass doch nicht alle Unterhaltungs-

schriftsteller unserer klassischen Literaturperiode in einen Topf zu werfen sind und dass doch hie und da eine Individualität, welche noch spätere Zeiten fesseln kann, in diesem Wust von vergilbten Papieren und abgegriffenen Büchern versteckt ist. Immerhin ein Ergebnis, welches zu ähnlichen Versuchen anregen könnte.

Eine literarische Beeinflussung weiterer Schriftsteller durch die Brüder Contessa ist, wenn wir von Wilhelm Hauff, von Th. Körner, von Hebbels Jugendwerken absehen, noch nicht zu überblicken. Das Material über die Schriftsteller, bei denen man sie vermuten kann, — ich erwähne nur Fouqué, dessen Riesengebirgsstoffe doch wohl zum Teil von Contessa stammen, — liegt noch zu wenig fest, als dass man sichere Hinweise geben könnte.

Bei Untersuchungen in dieser Richtung könnten dann vielleicht auch die Inhaltsangaben dieser Arbeit, die die zeitraubende Beschaffung seltener Drucke ersparen, von Nutzen sein. Es ist allerdings wohl möglich, dass sich noch hie und da Material über die Brüder Contessa vorfindet, welches ich zu dieser Arbeit nicht habe beschaffen und verwerten können.

Ich füge schliesslich den Wunsch an, dass die vorliegende Arbeit das Andenken der Brüder Contessa in ihrer schlesischen Heimat, die heute diese ihre Söhne fast schon vergessen hat, neu erwecken und befestigen möge.

Lebenslauf.

Ich, Hans Benno Otto Paul Meyer, evangelischer Konfession, bin am 3. Mai 1880 in Haasel (Provinz Brandenburg) als Sohn des Gutsbesitzers Paul Meyer geboren. Ich erhielt meine Vorbildung auf den kgl. Gymnasien zu Flensburg, Rendsburg, Schleswig, Hadersleben und Öls (Schlesien), wo ich Ostern 1901 das Zeugnis der Reife erhielt. Ich studierte dann an der Friedrich Wilhelms-Universität zu Berlin und an der Ludwig Maximilians-Universität zu München 9 Semester Germanistik, Geschichte und Psychologie. In Berlin (Sommer 1901; Winter 1901/02; Sommer 1903) besuchte ich Vorlesungen und Übungen der Herren Dozenten Delbrück, Dessoir, Frey, Geiger, Herrmann, Hintze, Hirschfeld, Kekule von Stradonitz, Klebs, Roethe, Schmidt, Schmitt, Stumpf, von Wilamowitz-Möllendorf; in München (Sommer 1902; Winter 1902/03; Winter 1903/04 bis Sommer 1905) die der Herren Dozenten Borinski, Cornelius, Goetz, von Heigel, von der Leyen, Lipps, Muncker, Paul, von der Pfordten, Oehmichen, Voll. Allen diesen Lehrern, besonders aber Herrn Prof. Muncker und Herrn Prof. Paul in München sowie Herrn Prof. Herrmann in Berlin bin ich für die bleibenden Anregungen die ich in ihren Seminarübungen erhielt, zum Dank verpflichtet. Je 3 Semester beteiligte ich mich aktiv an den Übungen der beiden Abteilungen des Seminars für deutsche Philologie in München. Die Promotionsprüfung bestand ich am 20. November 1905.

Hauptsächlich war es Herr Prof. Muncker, der sich durch wissenschaftliche und persönliche Anteilnahme und Förderung bleibenden Anspruch auf meinen Dank erworben hat.

Buchdruckerei Roitzsch, G. m. b. H., Roitzsch.